UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

POÉTICA DA EXPERIÊNCIA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE INDETERMINISMO NA MÚSICA

PEDRO AMORIM DE OLIVEIRA FILHO

Salvador
2008

PEDRO AMORIM DE OLIVEIRA FILHO

POÉTICA DA EXPERIÊNCIA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE INDETERMINISMO NA MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.
Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

SUMÁRIO

ÍNDICE DE QUADROS vi
ÍNDICE DE FIGURAS vi
ÍNDICE DE EXEMPLOS vii
Agradecimentos viii
Dedicatória ix
RESUMO x
Introdução 1
Metodologia e Fundamentos da Pesquisa 2
Estrutura da dissertação 3
Origem Indeterminada 4
Capítulo 1 – Contexto da música *indeterminista* 9
Atitude poética indeterminista 10
Histórico da Indeterminação 11
Tendências do Século XX 14
Termos e rótulos associados à música indeterminista 16
Música Aleatória 17
Chance music: a música do acaso 21
Música experimental 25
Forma aberta 29
Capítulo 2 - Filosofia da música *indeterminista* 35
A indeterminação como fenômeno positivo 35
Conceitos relacionados à pratica indeterminista 38
A voz da experiência. 38
Nada é por acaso? 44
A imprevisível novidade 46
A forma virtual 51
Capítulo 3 - Poética 57
Propostas e respostas 58
FORMA 59
Planejamento e Programação Formal 60
Procedimentos e elementos 62
Forma virtual e atualizações 63
Níveis formais: Momentos e eventos 65

Categorias e tipos de formas 67
NOTAÇÃO 69
Escrita objetiva e escrita subjetiva 70
Notação descritiva, prescritiva, sugestiva, indutiva. 70
Partitura aberta 71
Notação gráfica 71
Adaptações da notação tradicional 71
INFLUÊNCIAS 72
Manifesto da Proposta Poética 72
Epígrafes e pequenas citações colhidas 75
Informações colhidas aleatoriamente que me ajudaram a pensar no tema: 77
Capítulo 4 - As peças 80
Não necessariamente 80
Primeiro Nível Formal: macro-forma virtual e atualizações. 81
Segundo Nível Formal: os momentos 84
Terceiro Nível Formal: *eventos* importantes 90
Boa Pergunta 97
Primeiro nível formal 98
Segundo nível formal: *momentos-texturas* 99
Kadô 110
Análise da Macro-forma (primeiro nível formal) 111
Análise das *flores* (segundo nível formal) 111
Terceiro Nível Formal: Análise interna de cada uma das flores e suas pétalas 121
Conclusão 132
Conclusão 134
Prerrogativas específicas para pesquisa em arte 134
O campo da arte insubordinado à ciência 135
Música além dos sons 136
O intérprete-criador 137
Pensar a prática musical para além dos limites dos modelos culturais 138
Contribuições para outras áreas do estudo musical 138
Notação 138
Práticas e Estudos instrumentais 139

Possíveis desdobramentos da pesquisa no futuro 139
Estudo de notação 140
Performance, arte conceitual, intervenções 140
Destino indeterminado 141
Bibliografia..... 142
Anexos 145
Boa Pergunta - rascunhos 145
Kadô - Rascunhos 149
Rascunho de um depoimento de Cláudia Schreiner sobre Kadô:..... 153
Conversa com Cláudia Schreiner pela internet (fragmentos):..... 155

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1- Metodologia 2
Quadro 2 - Não Necessariamente: classes de eventos 86
Quadro 3 - Não Necessariamente: forma básica de C1 94
Quadro 4 - Não Necessariamente: proporções de C1 95
Quadro 5 – Boa Pergunta: Contraponto, forma geral 100
Quadro 6 - Boa Pergunta, Polirritmia: possibilidades de atualização 105
Quadro 7 – Kadô, JIN: estrutura dos devaneios 127

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Não Necessariamente: forma virtual 81
Figura 2- Não Necessariamente: duas possibilidades de atualização 82
Figura 3 – Não Necessariamente: atribuição de dados para as partes A 83
Figura 4 - Não Necessariamente: atribuição de dados para as partes B e C 83
Figura 5- Não Necessariamente: gráfico da forma virtual 84
Figura 6 – Boa Pergunta, Polirritmia 102
Figura 7 - Boa Pergunta, Polirritmia: célula em 4/4 103
Figura 8 – Boa Pergunta, Polirritmia: visualização das células ritmicas 106
Figura 9 – Boa Pergunta, Heterofonia: eixo central 108
Figura 10 – Boa Pergunta, Heterofonia: início (*sincronia flexível*) 109
Figura 11- Kadô: forma virtual 111
Figura 12 – Kadô, TEN: regras 113
Figura 13 – Kadô, CHI: regras 115
Figura 14 – Kadô, CHI: sentido horário 115
Figura 15 – Kadô, CHI: sentido transversal 116
Figura 16 – Kadô, CHI: repetições indefinidas 117
Figura 17 – Kadô, JIN: esquema formal 119
Figura 18 – Kadô, JIN: atualização mínima 120
Figura 19 – Kadô, JIN: “pedágio” pelo devaneio 120
Figura 20 – Kadô, JIN: “miolo” e “pontas” 122
Figura 21 – Kadô, JIN: forma virtual dos timelines 123
Figura 22 - Kadô, JIN: progressão dos timelines 124

Figura 23 - Kadô, JIN: pontas e miolo 126
Figura 24 - Kadô, JIN: notas enfatizadas 129
Figura 25 - Kadô, JIN: relação entre notas enfatizadas e as notas dos devaneios ... 130
Figura 26 - Kadô, JIN: devaneio G - B, relação com as pétalas 131
Figura 27 - Kadô, JIN: devaneio E - A, relação com as pétalas 131

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Exemplo 1- Não Necessariamente: *Trecho de A, eventos 1, 2 e 3, nessa ordem* 90
Exemplo 2 – Não Necessariamente: Trecho de A' 91
Exemplo 3 – Não Necessariamente: A" 91
Exemplo 4 – Kadô, JIN: realização dos timelines com colcheias e semicolcheias . 125
Exemplo 5 - – Kadô, JIN: realização dos timelines com colcheias acentuadas e simples 125
Exemplo 6 - – Kadô, JIN: realização dos timelines com semínimas e apojaturas .. 125
Exemplo 7 - – Kadô, JIN: padrões dos devaneios 129
Exemplo 8 - Kadô, JIN: devaneio G - B 131
Exemplo 9 - Kadô, JIN: devaneio E - A 131
Exemplo 10 - Kadô, CHI: testes (rascunho) 132

Agradecimentos

Agradeço a Ricardo Bordini, meu orientador, por sua confiança incondicional no meu trabalho, pela orientação "indeterminista" e pela generosidade de ter aceitado orientar um tema tão pouco afim com seus próprios interesses de pesquisa.

Agradeço a Manhã e Luz por terem esperado tantas madrugadas no escuro. Agradeço a Diná por passar as noites perseguindo o urso panda enquanto eu escrevia. E agradeço a Joaquim pelo seu mantra-rock'n'roll: "*Lá-lá-lá, me deixa em paz!*" e por tantas outras coisas que ele e elas me ensinam. Ê família feliz!!

Agradeço a Aaron, Diogo, Lana e Tom por tudo e por nada.

Agradeço a minha mãe, por sempre lembrar de uma música ao ouvir qualquer palavra, e a meu pai, pelo repertório esdrúxulo de canções desconhecidas e inusitadas, sempre em andamento largo.

Agradeço muitíssimo aos músicos que se dedicaram a estudar e tocar as composições-tema deste trabalho: Cláudia Schreiner, Guilherme Gentil, Priscila Harder e Wruahy MacMillian.

Agradeço especialmente a Marta Castello Branco, não só pelas fontes de pesquisa que me forneceu, mas pelo grande incentivo que me deu ao entrar em contato com meu trabalho. Também me incentivaram muito, direta ou indiretamente, conscientes ou não disso, os colegas: Guilherme Bertissolo, Cristiano Figueiró, Marcos Di Silva, e lá vai.

E agradeço ao tempo, que me traz a novidade de cada instante.
Gostaria de continuar agradecendo....

Dedicatória

Dedico grande porção deste trabalho ao professor Fernando Burgos, quem primeiro me provocou com um exercício em forma aberta, pela influência irreversível do seu modo de ensinar música (análises harmônicas de Beatles além de Bach, música concreta e samba de Batatinha nas mesmas aulas onde aprendemos a forma *lied*) no meu modo de pensar e entender música.

Que a memória de sua sábia malandragem continue sempre a nos provocar!!

RESUMO

Este trabalho apresenta uma investigação sobre o indeterminismo na música, a partir da análise de três obras musicais que utilizam processos de indeterminação como elementos estruturais. Partindo de uma contextualização das práticas e tendências musicais que enfatizam o fenômeno da indeterminação, é feita uma reflexão filosófica sobre o papel da experiência na música aleatória e experimental, enfatizando a importância da idéia de *novidade* e sua associação com o *acaso*. A poética compositiva e o aspecto virtual da forma são as bases sobre as quais se fundamentam as análises das peças.

PALAVRAS-CHAVE: poética, indeterminação, fenomenologia, música experimental

ABSTRACT

This work presents an inquiry on indeterminism in music, based on the analysis of three musical works that use indeterminacy processes as structural elements. A philosophical reflection on the role of experience in aleatory and experimental music is made after an oversight of the musical practices and tendencies that emphasize the indeterminacy phenomenon. The concept of “new” and its relationship with chance are also explored. The compositional poetics and the virtual aspect of form are the basis on which are founded the analyses of the pieces.

KEYWORDS: poetics, indeterminacy, phenomenology, experimental music

Introdução

Este trabalho é uma investigação sobre o fenômeno da indeterminação na música. A partir de princípios observados na criação e na estrutura de algumas peças, que compus utilizando processos de indeterminação, foi delineado um território conceitual do que chamaremos de *indeterminismo* musical, com o intuito de trazer mais clareza à discussão desse tema um tanto controverso.

Como problema resultante dessa investigação, surgiu a necessidade argumentar em favor da validade operacional do conceito de indeterminação, frequentemente mal interpretado por conta do equívoco comum de ser concebido como um conceito meramente "negativo". O primeiro ponto a ser esclarecido (e esse é o ponto crucial, de onde derivam todas as outras considerações) é que o uso de processos de indeterminação em música é uma proposta estética que reflete uma postura ideológica. Assim, em vez de falar em indeterminação, falaremos de *indeterminismo*, conceito oposto ao de *determinismo*. As tendências e procedimentos artísticos comumente definidas como *música aleatória*, *música experimental*, *chance music*, *forma aberta,* etc, serão discutidas neste trabalho sob a denominação comum de *música indeterminista*.

A pertinência de um estudo sobre a tendência indeterminista na música reside justamente no fato de essa tendência ter deixado tantos resíduos mal avaliados na prática musical contemporânea. A proposta prática desse trabalho é apresentar um panorama sucinto de algumas possibilidades de utilização de processos de indeterminação na composição musical, exemplificados nas peças analisadas no Capítulo 4.

O *indeterminismo,* num contexto mais amplo que o do pensamento musical, se alinha às correntes filosóficas que enfatizam a liberdade de ação (ou livre arbítrio) e a possibilidade do novo. No caso específico da música, são valorizados a novidade, a experiência pessoal e os aspectos virtuais da obra de arte. Historicamente, o *indeterminismo* musical é representado por obras e propostas que infringem algumas hierarquias e cânones tradicionais, mas trazem também inovações que são assimiladas

pelos sistemas de referência em que se inserem. A investigação proposta neste trabalho, além dos exemplos específicos das composições analisadas, partirá também de exemplos colhidos na história da música *indeterminista* para levantar os fundamentos dessa prática e suas implicações no âmbito da composição musical, sobretudo no que diz respeito à forma e à poética.

Metodologia e Fundamentos da Pesquisa

O método adotado para empreender a investigação se baseia em dois princípios: (1) uma *visão geral* sobre a atitude indeterminista e o fenômeno da indeterminação, e (2) uma *visão específica* da relação entre um poética compositiva em particular (a minha, no caso) e o indeterminismo musical. Esses princípios são abordados cada um em duas vias, que podem ser definidas *grosso modo* como *ações* e *idéias*.

No caso da *visão geral* sobre a indeterminação, para tratar das *ações* será traçado um panorama geral do contexto da música indeterminista: histórico, correntes, compositores, obras e conceitos básicos. As *idéias* serão apresentadas na forma de uma argumentação filosófica que delineie o terreno conceitual do indeterminismo na música.

Sob o princípio da *visão específica* da relação do tema com a minha poética, será feito, pela via das *idéias*, um levantamento dos fundamentos dessa poética, dando ênfase aos aspectos indeterministas do processo criativo. Ainda sob este princípio, as *ações* serão exemplificadas pelas composições que analiso no fim do trabalho.

Sinteticamente, o método de trabalho pode ser representado da seguinte forma:

	VISÃO GERAL	**VISÃO ESPECÍFICA**
IDÉIAS	Argumentação filosófica	Fundamentos da minha poética
AÇÕES	Contexto histórico-artístico	Análise das peças

Quadro 1- Metodologia

Cada um dos itens resultantes da tabela acima será desenvolvido num capítulo da dissertação, a saber:

Capítulo 1- Contexto
Capítulo 2 – Filosofia
Capítulo 3 – Poética
Capítulo 4 – Análise das peças

Os fundamentos teóricos da investigação são elaborados ao longo de todo o trabalho, mas o segundo capítulo, especificamente, reúne esse fundamentos de forma coerente numa argumentação filosófica. A argumentação segue algumas etapas necessárias para seu desenvolvimento: (1) a elucidação de conceitos controversos, comumente associados ao nosso tema (acaso, experiência, novidade, intuição, etc..) , (2) os princípios básicos das correntes em que a argumentação está fundada (fenomenologia, semiótica, bergsonismo, teorias do virtual), (3) as opiniões de autores que seguem algumas dessas correntes, sobre o indeterminismo em geral e na música.

Estrutura da dissertação

O trabalho é composto de quatro capítulos, além da introdução e da conclusão. Cada capítulo trata de um aspecto do tema de modo a compor um panorama claro do tema. É importante salientar que o conteúdo de cada um dos capítulos não aponta para conclusões definitivas sobre os temas abordados. A intenção levantar questões e discuti-las, e não apresentar um discurso fechado e resolvido: isso seria contraditório com o próprio tema abordado. A estrutura do trabalho apresenta o tema gradativamente, visando a uma familiarização com o leitor.

O Capítulo 1 é uma contextualização da tendência indeterminista musical. O termo *indeterminismo* é elucidado no início do capítulo, pois é a partir dele que se desenvolverá toda a reflexão central deste trabalho. Nesse capítulo, além de fazer um breve panorama histórico da indeterminação na música, apresento um levantamento dos termos referentes a gêneros musicais que enfatizam o uso de indeterminação (música aleatória, música experimental, chance music, etc.), dos compositores mais significativos dessa tendência e dos procedimentos compositivos mais comuns.

O Capítulo 2 apresenta uma investigação de caráter filosófico sobre os elementos que caracterizam a prática e o pensamento indeterminista. Nesse capítulo, procuro mostrar o sentido positivo da *indeterminação*, fenômeno muito mais significativo do que a noção comum de "ausência de determinação". Para isso é explorada a relação entre os conceitos de "acaso" e "novidade" e sua relação com a "experiência". Essas conexões trazem à atenção a importância do aspecto virtual da forma musical, na música indeterminista sobretudo.

O Capítulo 3 é um resumo da minha poética compositiva, com um recorte indeterminista. Neste capítulo descrevo como utilizo os princípios e conceitos trabalhados nos capítulos anteriores na composição das minhas músicas. Apresento uma série de termos, conceitos (e pré-conceitos) e procedimentos que utilizo na minha obra de maneira bastante livre, um tanto *desencanada* do rigor acadêmico. Esses procedimentos, termos e conceitos, no entanto, foram submetidos a uma classificação minimamente criteriosa para viabilizar a leitura das análises das obras no capítulo posterior.

No Capítulo 4 apresento a análise de três peças em que se destacam processos de indeterminação: Não Necessariamente, para piano solo; Boa Pergunta, para instrumentos de sopro com palheta; e Kadô, para traverso solo. As peças serão analisadas de forma sucinta, com ênfase em alguns pontos chave do discurso indeterminista, seguindo uma sistemática de análise por Níveis Formais. O primeiro nível formal seria a macro-forma, ou seja, o desenho mais geral que se possa fazer da forma. Os outros níveis (segundo, terceiro etc.) vão sendo descobertos a cada análise mais detalhada. Dentro dessa lógica de Níveis Formais, os aspectos virtual e atual da forma vão sendo explicitados na análise.

Origem Indeterminada

Minha relação com a indeterminação musical vem de algum tempo e praticamente coincide com o início dos meus estudos formais de composição na faculdade. O relato que se segue, embora escrito num tom pessoal, incomum para um trabalho

acadêmico, é importante para a compreensão do objeto de estudo. Quis permitir uma trégua na formalidade acreditando que as informações "emotivas" desta introdução podem proporcionar uma leitura mais rica do universo abordado na dissertação.

No terceiro ano do curso de composição, o professor Fernando Burgos encomendou, como uma das tarefas do semestre, uma composição "aleatória" que deveria ter uma seção com alturas definidas e ritmo indeterminado e outra com durações definidas e alturas indeterminadas. Compus uma peça para piano chamada "*Não necessariamente*", que além dos requisitos do trabalho, tinha forma variável e alguns elementos cênicos e de *escrita sugestiva*[1]. Esse foi meu primeiro contato, como compositor, com a indeterminação.

Até então, vez por outra, vagavam no meu vocabulário termos como *música aleatória*, *forma aberta, música experimental*, cujos significados não passavam de suspeitas; me encantava ver as partituras de música contemporânea, cheias de gráficos indecifráveis – e por isso mesmo mais bonitos que as colcheias convencionais – me agradava fazer os trabalhos de composição para instrumentais incomuns, sem saber como soariam (e a maioria até hoje não sei...) numa escrita quase automática, desenhando linhas a partir das notas, sem me preocupar muito com fórmulas de compasso, nem em como resolveria aquele pandemônio na hora de cavar as partes (caso viesse a precisar cavá-las). Me encantei também pela música esquisita e com leve odor de naftalina do Grupo de Compositores da Bahia, ouvida nos vinis empoeirados da biblioteca e me identifiquei com sua declaração de princípios: "a princípio contra qualquer princípio declarado". Música insólita, exilada nas gavetas fantasmagóricas da EMUS, mas ainda assim forte e estranhamente familiar.

Esse ambiente lúdico, contrapeso ao estudo do contraponto (que, aliás, me encantou tanto quanto, embora por outros motivos) preservou na minha identidade de criador um gosto pelo incerto, uma necessidade de deixar sempre algo ao sabor do *acaso*. O aprendizado do controle dos materiais, tão importante no *métier* da composição, apresentava-se para mim como uma contradição, mas uma contradição muito bem vinda: para aprender a controlar os materiais era preciso deixar que eles agissem

[1] Escrita sugestiva: Ver explicação detalhada sobre escrita sugestiva no capítulo 3.

livremente e observar como se comportariam. Experimentar combinações condenadas pelos livros de orquestração, por exemplo. Lembro de ter escrito uma miniatura (*Besteirinha nº 1*) para tuba e piccolo[2], praticamente um esboço, que é até hoje uma de minhas peças preferidas, mesmo sem ter sido jamais tocada.

Ao compor *Não necessariamente*, vislumbrei uma nova forma de encarar "*a forma"*. Nova para minha inexperiência, claro, mas fundamentalmente nova, por ter inaugurado uma trilha desconhecida por mim no estudo da música. Primeiro, a mudança de paradigma em relação à sucessão das partes de uma peça musical: *lied*, rondó, formas binárias, ternárias, forma cíclica e todos aqueles *As*, *Bs*, *A-linhas* tinham em comum o caminho obrigatório em direção ao fim. Ao descobrir a *forma aberta* (como quem descobre a roda ou a pólvora) o fim já não era tão iminente. A variabilidade na sucessão das partes era uma possibilidade de mudança de status para as partes B, C, D – um recurso que impulsionava a ambigüidade do discurso musical. Havia descoberto a roda que possibilitou exercitar o direito de ir e vir entre as seções e a pólvora que explodiu os limites da barra dupla final.

Depois, um outro aspecto da "abertura" me pareceu ainda mais interessante que a subversão da ordem das partes. A proposta de escrever seções com alturas e duração indeterminadas foi como uma fisgada num músculo desconhecido do meu próprio corpo. Do meu corpo fenomenológico, bem entendido, que engloba também o intelecto. Ter que elaborar uma estrutura musical que funcione contando com elementos ausentes é um exercício tão bom quanto fazer uma peça com uma nota só, com uma diferença, porém, reveladora: *alguém* tornará presente os elementos ausentes – esse alguém é o intérprete.

A solução criativa para um desafio desses muitas vezes é menosprezada. Em geral, para a indeterminação das alturas, escreve-se uma figuração rítmica interessante e deixa-se as notas sem cabeça ou sugere-se um movimento melódico pela posição das hastes na pauta; para a indeterminação das durações colocam-se as bolinhas em distâncias que sugiram uma leitura proporcional do ritmo, ou nem isso. Rápido e indolor. Embora eu tenha usado desses mesmos artifícios (o trabalho tinha prazo...),

---

[2] Tinha ouvido falar de uma peça de Lindembergue Cardoso para essa mesma formação.

uma pulga atrás do ouvido interno sugeriu: indicações de caráter! Uma maneira de sugerir ao músico um caminho para que ele preencha o vazio proposto.

Por ter me sentido desafiado na criação da peça (falo ainda de *Não necessariamente*, para piano solo, uma das peças analisadas no capítulo 4 desta dissertação) fui compelido a repassar o desafio ao músico que fosse executá-la. Como, porém, me diverti bastante compondo a peça, resolvi tentar repassar também isso ao intérprete. Trabalhei nas indicações de caráter como elemento estrutural básico de algumas seções da peça. Mas, para não subestimar o intérprete, não limitei o uso das indicações aos italianismos, *allegro*, *presto furioso*, *adagio con motto*. Apelei para a subjetividade, inspirado no exemplo de compositores como Erik Satie e Charles Ives, que provocavam os músicos com indicações incomuns. Na minha peça, junto com indicações corriqueiras (*alegre*, *melancólico*, *furioso*) vinham outras menos usuais (*religioso*, *infantil*, *idiota*). Algumas beiravam a rubrica cênica (*como um virtuose metido!*).

Na seqüência de *Não necessariamente* não fiz outras peças desse tipo. Os elementos indeterminados continuaram sempre aparecendo aqui e ali, mas apenas ocasionalmente, sem grande importância estrutural. Anos depois é que viria a retomar o interesse pela indeterminação na estrutura de uma obra, com a tentativa frustrada de compor uma peça com instrumental e forma variável (*1 ou 7 peças para 1, 2 ou 3 contrabaixos e 1 percussionista)*.

O trauma de não ter realizado essa proposta audaciosa me levou a investigar o fenômeno da indeterminação e, às vésperas de me inscrever para a seleção do mestrado, compus outra peça de alto teor *indeterminista – Boa Pergunta*, para um número indeterminado de instrumentos de sopro de palheta, também analisada aqui nesta dissertação. O trabalho nessa peça me fez refletir sobre a importância da indeterminação na minha trajetória e isso me convenceu a abordá-la formalmente como objeto de estudo.

Já ingresso no mestrado, compus *Kadô*, para traverso (a flauta barroca ancestral da moderna). Na criação dessa peça, concentrei muitos esforços na programação de uma forma que fosse bastante variável, mas que pudesse manter uma coerência

capaz de fazê-la ser reconhecida como a mesma peça, embora sempre outra, a cada execução. Mantive, também, minha atenção voltada para as referências do instrumentista, utilizando dados organológicos e preferências pessoais (o material da peça foi todo gerado a partir de informações fornecidas pela flautista Cláudia Schreiner) como elementos estruturais da composição.

Para encerrar esta introdução, devo dizer que considero as três peças escolhidas para serem analisadas nesta dissertação, algumas das mais bem sucedidas peças "eruditas" que já compus. A satisfação pessoal que experimentei ao compor essas peças, a bem da verdade, foi o critério maior para decidir sua inclusão neste trabalho acadêmico. Elas, e o que delas falarei, são expressões de uma verdade legítima, embora não cientificamente comprovável: a verdade subjetiva, como queria Kierkegaard, do artista-criador. O valor dessa verdade não pode ser medido, apenas compartilhado. Espero ser capaz de contribuir para o compartilhamento de alguns valores nas páginas que se seguem.

Capítulo 1 – Contexto da música *indeterminista*

> "Na música, revezam e intercalam-se épocas de maior e menor rigor. Das liberdades restam poucos vestígios, quase nenhuma prática. Das regras há profusão. Ora, regras sendo corolários da prática costumam não apanhá-la por inteiro e pecam por isso pela esquematização demasiada. Geralmente tolhem e alijam."
>
> Ernst Widmer, *Paradoxon versus Paradigma*

Este capítulo é uma contextualização geral do *indeterminismo* musical. Utilizo os termos *indeterminismo* e *indeterminista* para enfatizar o caráter ideológico da questão. Defendo uma abordagem sobre a indeterminação que leve em consideração seu aspecto positivo e não a coloque apenas como uma "ausência de determinação". Explico também o que caracteriza uma "atitude poética indeterminista", uma tomada de partido a favor do uso da indeterminação não só na música mas em outras linguagens artísticas. Em seguida faço um levantamento sobre os diversos termos usados em referência a essas atitudes *indeterministas*, como: experimental, aleatório, forma aberta, etc.

Feita a cama conceitual, o capítulo segue com um panorama histórico da tendência indeterminista na música desde a Idade Média. Há naturalmente uma concentração maior no século XX, quando essa tendência se exacerbou e formou escolas. Destaca-se a polêmica entre a *música aleatória*, dos compositores europeus ligados ao grupo de Darmstadt, e a *chance music*, dos compositores da chamada *Escola de Nova York*. Como uma espécie de síntese dessa polêmica, faço um incursão pelo pensamento de Earle Brown, compositor também da Escola de Nova York, mas que traz uma proposta diferente dos dois extremos radicais anteriores.

Para concluir, teremos uma lista de procedimentos e técnicas associadas à indeterminação em diversos aspectos: na forma (forma aberta, forma elástica, forma

móbile), na prática (improvisação dirigida, improvisação livre, música intuitiva), na notação (notação gráfica, notação sugestiva).

Atitude poética indeterminista

O indeterminismo de que trataremos aqui deve ser entendido como uma atitude poética. Aliás, este trabalho é, antes de tudo, um olhar sobre a poética. Poética entendida como a forma especial de se criar uma obra artística, seja ela uma obra específica ou a obra de uma vida. Poética como energia virtual que gerará atualizações: as obras realizadas. Os jogos entre possível e real, entre virtual e atual, estão no cerne da questão quando falamos de indeterminação em processos criativos.

A música ocidental orientou-se durante séculos por uma poética e uma estética deterministas, haja vista, por exemplo, o desenvolvimento histórico da notação tradicional "ortocrônica" (PERGAMO, 1971: 5) em direção a um sistema de prescrição ideal dos eventos sonoros, assim como a conseqüência mais evidente desse processo: a elaboração da Teoria Musical, a gramática normativa da música ocidental.

O que chamo aqui de atitude poética indeterminista é o esforço consciente, que muitos artistas vêm empreendendo ao longo da história, de incorporar à criação elementos estruturais que valorizem a indeterminação. Essa atitude se manifesta não só no campo da música, mas em toda e qualquer linguagem artística. Trata-se de um esforço no sentido de extrair da arte algo que não se sabe se ela pode dar, um esforço de explorar seus limites conceituais e não apenas os limites técnicos. A diferença básica entre uma poética determinista e uma indeterminista é que, no primeiro caso, a linguagem artística é considerada como algo dado, uma práxis e uma teoria que devem ser desenvolvidas paralelamente visando a uma superação dos limites conhecidos e, no segundo caso, os limites da linguagem não são conhecidos, ou são considerados fronteiras borradas, como se uma certa ignorância fosse assumida em nome do experimento, por não haver a crença em *um* objetivo específico a ser atingido.

Essas atitudes poéticas, tanto uma quanto outra, não são mais do que tendências, ambas em geral seguidas por todos os artistas. Alguns enfatizam mais, em suas trajetórias poéticas particulares, uma ou outra atitude; muitos transitam entre as duas. A noção de arte como a conhecemos nunca pôde prescindir totalmente de nenhuma das duas. Como coloca, em um de seus aforismos, o poeta espanhol Adolfo Navas: "Há uma vida que é criação e outra que é conservação. E não se pode viver sem nenhuma delas."[3]

A tendência determinista seria orientada para a conservação, a indeterminista, para a criação. Essas "duas vidas" da arte coexistem em perfeita interdependência. Apesar disso, o histórico da tendência determinista (histórico das regras) é muito mais bem documentado do que o da indeterminista (histórico das exceções). O que se sabe, com razoável clareza, é que o impulso de experimentar ao criar sempre existiu mas que, em geral, só os experimentos que "deram certo" mereceram registro. Isso não quer dizer que uma tentativa de fazer um levantamento histórico da atitude indeterminista resultaria numa história das tentativas frustradas. Ao contrário, muitas iniciativas "heréticas" ou "experimentais" foram tomadas por personagens representativos da "vida de conservação" da arte. Essa identificação entre a chamada "vida de criação" e o que tratamos aqui por indeterminismo, recoloca a questão da novidade radical no centro da discussão: é ela que provoca a evolução da linguagem, é a partir da busca pelo novo, pelo incomum, que se estabelecem outros padrões do comum, que por sua vez cederão lugar a outras novidades, e assim indefinidamente.

Histórico da Indeterminação

O século XX assistiu ao apogeu, a exacerbação e o paroxismo da tendência indeterminista nas artes. A boa nova trazida pelas vanguardas, uma vez assimilada pelos meios que produzem a tal "esquematização" denunciada por Widmer (a mídia de massa, a "intelectualidade", as "escolas"), foi convertida em puro discurso radical. O Dadaísmo, talvez a proposta de desorganização mais organizada da história "recente" das artes (pensemos em séculos), levantou um repertório de

[3] "Hay una vida que es creación y otra que es conservación. y no se puede vivir sin ninguna de ellas." (Navas, 2002: 41)

informações e procedimentos indeterministas tão vasto que hoje em dia, pelo menos nas artes plásticas, os ecos de seus experimentos já atingem o status de cânone: colagens, happenings e intervenções já não assuntam e em geral não causam grande surpresa na maioria do público.

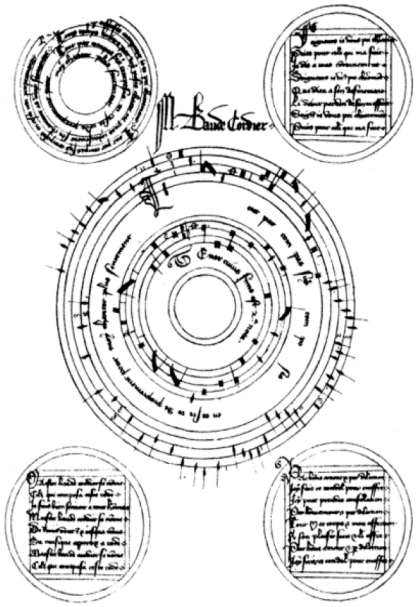
As expressões dessa tendência na música talvez não sejam hoje em dia tão revisitadas quanto nas artes plásticas, mas sem dúvida deixaram um legado bastante consistente na pratica musical. Há uma linhagem não muito explícita de músicos iconoclastas que passa por Erik Satie, Charles Ives, Henry Cowell, e vai desembocar no mais famoso e talvez um dos mais radicais experimentadores do século XX: John Cage. Figura emblemática, Cage tornou-se um manifesto vivo da indeterminação, sendo responsável pela divulgação de conceitos como *chance music*, *experimental music* e muitas idéias inovadoras e/ou polêmicas.

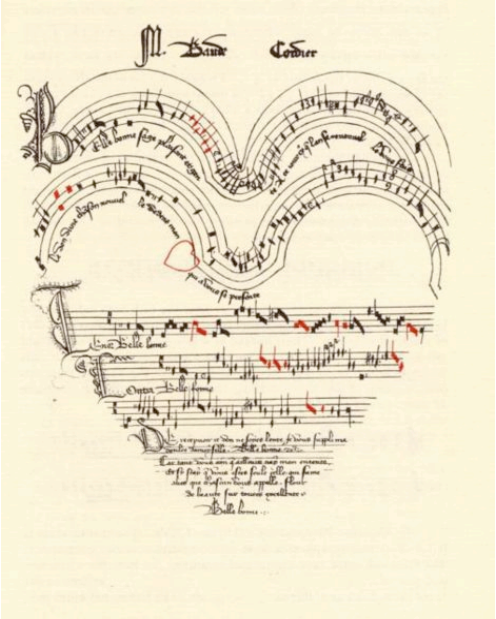
Embora o indeterminismo musical tenha alcançado um pico de produção em meados do século XX – sobretudo nas décadas de 50 e 60 – já há documentação do uso sistemático de procedimentos de indeterminação na música ocidental pelo menos desde a Idade Média. Guido D'Arezzo, no capítulo 17 do seu *Micrologus*, descreve um sistema de atribuição variável de notas às vogais de um texto. Johannes Ockeghem utilizava um procedimento elaborado de emprego de células melódicas transformáveis que exerciam funções diferentes a depender do contexto em que fossem aplicadas, além de compor peças explicitamente "abertas" em algum parâmetro, como a missa *Cuius Vis Tonis* ("Que Notas Quiser", ao pé da letra). Os *Musikalische Würfelspiele* (jogos de dados musicais) do classicismo eram coleções de trechos melódicos, geralmente de quatro compassos, intercambiáveis entre si e encaixados em tabelas, que poderiam ser escolhidos pelo jogo de um dado[4].

[4] Alguns desses jogos de dados foram atribuídos a Mozart (o K294d, por exemplo), Haydn e outros compositores famosos do classicismo, embora haja algumas controvérsias quanto à real autoria. Acredita-se que os jogos eram vendidos com o nome dos compositores famosos, mesmo tendo sido feitos por outros menos conhecidos, uma espécie de ancestral da pirataria de cds, talvez?

Além desses exemplos[5], é digno de nota o texto de William Hayes, datado de 1751, intitulado *The Art of Composing Music by a Method Entirely New Suited to the Meanest Capacity* (ou: A Arte de Compor Música por um Método Completamente Novo Adaptado à Mais Baixa Capacidade), um texto satírico em que ele descreve um equipamento, (o '*Spruzzarino*') que borrifaria tinta aleatoriamente na pauta musical para gerar composições.

As partituras gráficas, inovações das vanguardas do século XX, têm também ancestrais muito remotos, como por exemplo a obra do compositor medieval francês Baude Cordier. Os dois exemplos abaixo (*Tout par compas suy composé*, na figura à esquerda e *Belle, bonne, sage* à direita) são partituras que não se restringem ao uso funcional da escrita, incorporando imagens que representam a idéia musical de maneira gráfica (como o caso do cânone circular, cujo titulo aliás significa "sou composto por compasso") ou mesmo ilustram o tema tratado na canção de amor ("bela, boa e sábia"). É claro que o tipo de grafismo utilizado por Cordier não é da mesma natureza das propostas gráficas arrojadas de compositores do século XX, como Sylvano Bussotti e Earle Brown.





[5] Os três exemplos citados no texto são analisados em detalhe por Konrad Boehmer no primeiro capítulo de seu livro *Zur Theorie der Offenen Form in der Neuen Musik* (Sobre a Teoria da Forma Aberta na Nova Música). V. Bibliografia.

Tendências do Século XX

No século XX, a tendência indeterminista provocou um sério cisma na música ocidental. Logo no início do século, com a deposição do reinado tonal – dissolvido nas modulações *ad infinitum* de Wagner e na nova abordagem harmônica dos impressionistas (novas funções para velhos acordes) – substituído em seguida por um sistema "comunista" de igualdade entre as alturas (o dodecafonismo), a música ocidental estava exausta suficiente para realizar seu papel nas próximas décadas[6].

Há muita controvérsia sobre qual foi a primeira "obra aberta" da música, quem fundou a música aleatória, quem inaugurou, no século XX, a onda indeterminadista. Temos evidências suficientes para deduzir que nenhum pioneiro saiu na frente, já que a tendência já se delineava desde há séculos, mas aqui e ali podem-se achar mitos fundadores da tendência indeterminista, geralmente localizados em meados do século XX. As especulações sobre esse suposto pioneirismo acabam caindo, de modo geral, numa polarização entre duas tendências "rivais": a *música aleatória*, adotada pelo grupo europeu de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e outros, e a *chance music*, dos americanos John Cage, Morton Feldman, Earle Brown.

Alguns autores costumam defender uma versão do mito fundador que coloca Stockhausen e Boulez como os criadores da música aleatória e os primeiros compositores a utilizar a forma aberta na música. Jean Jacques Nattiez cita como exemplo o *Klavierstück XI* (1957) de Stockhausen, "que é <u>*sem dúvida*</u>, historicamente, a <u>*primeira*</u> obra "aberta" da história da música"[7] (grifos meus).

---

[6] O teórico de teatro Jerzy Grotowski trabalhava com um método de preparação de atores baseado na exautão física, fundado no princípio de que o corpo exausto já não poderia "fabricar respostas" e assim o personagem surgiria de maneira mais natural. Digamos que os sacolejos que a tradição musical ocidental sofreu no início do século XX tenham causado um efeito similar.

[7] É difícil compreender o que leva um estudioso como Nattiez a fazer essa afirmação apressada (para não dizer leviana). Só para contextualizar, a citação está contida na seção intitulada *Le problème de l'œuvre ouverte* (O problema da obra aberta) do seu livro *Musicologie Générale et Sémiologie*, quando Nattiez fala sobre a abertura no modo físico de existência da obra: "Eco cite comme œuvres musicales réalisent l'ouverture du niveau physique le *Klavierstück XI* de Stockhausen, <u>qui est sans doute</u>, historiquement, la <u>première</u> œuvre « ouverte » de l'histoire de la musique, la *Sequenza pour*

Afirmação com a precisão de um artilheiro (de futebol!). Já David Cope, pelo time americano, na primeira página de seu artigo *Indeterminacy* (Cope, 1981: 231) fala sobre uma partitura gráfica de Paul Ignace chamada *It Is*, que data de 1946, onze anos, portanto, mais antiga que o *Klavierstück XI*. Mais adiante, no mesmo artigo (p. 242) Cope comenta que Henry Cowell esteve "entre os primeiros compositores a fornecer blocos de som com os quais o intérprete construía a "forma" da execução, em seu *Mosaic Quartet*(1934)"[8], ou seja: vinte e três anos antes da "primeira obra aberta da história da música".

É verdade que Cowell faz parte da pré-história das vanguardas. Já na década de 1930 ele usava procedimentos que ainda seriam recebidos com algum espanto vinte ou trinta anos depois, como os clusters, o string piano (técnica de tocar diretamente nas cordas do piano, para obter sons incomuns) e a sua "forma elástica", uma técnica indeterminista sofisticada[9] mesmo para os modelos posteriores de forma aberta. Isso não leva a deduzir, porém, que no século XX os americanos foram realmente pioneiros exclusivos da atitude indeterminista. O que dizer de um compositor como o francês Erik Satie, que na virada do século XIX para o XX, flertava já com a música conceitual com suas *Trois Morceaux en Forme de Poire* (Três Peças em Forma de Pêra) e sua música de mobiliário, "feita para não ser ouvida"? O que ocorre é que a música aleatória propagada pelo grupo de Darmstadt, seguia princípios bem diferentes dos de Satie, que era, aliás, muito admirado por John Cage.

Os compositores ligados a Boulez e Stockhausen desenvolveram sua faceta indeterminista a partir de uma exacerbação do serialismo integral, que chegara a um paroxismo: de tão milimetricamente calculadas em seus parâmetros, as composições dos serialistas integrais acabavam se tornando virtualmente impossíveis de serem executadas exatamente como estavam escritas, o que na prática fazia com que seu resultado sonoro fosse...*aleatório*!

---

flûte seule de Berio, les *Scambi* de Pousseur, la *Troisième Sonate pour piano* de Boulez." (grifos meus) Observe-se que ele cita Umberto Eco, mas o comentário é do próprio Nattiez.

[8] "Henry Cowell was among the the first of composers to provide blocks of sound with which the performer constructed the performance "form", in his *Mosaic Quartet* (1934)". (COPE, 1981: 242)

[9] Para maiores informações sobre Henry Cowell, v. Referência sobre o trabalho de Stephanie Stallings, na bibliografia. Também, no Capítulo 4 desta dissertação, faço uma breve consideração sobre a "forma elástica"

Termos e rótulos associados à música indeterminista

Música *experimental*, *estocástica*, *aleatória*, *chance music*: esses são apenas alguns dos termos associados ao uso da indeterminação na música. Muitos deles são rótulos adotados por grupos de compositores (como a *música aleatória* dos europeus de Darmstadt), ou por um compositor especificamente (a *música estocástica* de Iannis Xennakis, a *chance music* de John Cage). O termo *música experimental*, por sua vez, se tornou expressão de um macro-gênero que acolhe gerações de músicos de diversas tendências e características estéticas.

Veremos mais em detalhe algumas das principais tendências que o indeterminismo musical seguiu no decorrer do século XX. A prioridade será dada às tendências que utilizaram a "indeterminação", sob seus diversos aspectos (acaso, experimento, probabilidade, etc), com o status de elemento essencial nas respectivas concepções poéticas. Serão analisados os termos: *música aleatória*, *chance music*, *música experimental* e *forma aberta*. A *música estocástica* está fora dessa lista por não consistir numa prática efetivamente indeterminista, como definimos no início deste capítulo. Para uma breve explanação da música estocástica, serão suficientes essas palavras de Paul Griffiths:

> O princípio de composição 'estocástica' de Xenakis é diferente [da chance music]. Em obras como *ST/4* para quarteto de cordas (1956–62), ele usou um computador para produzir música modelada em processos estocásticos, onde os eventos na menor escala são indeterminados embora a forma do todo seja definida. Logo, a indeterminação (*randomness*) é introduzida como uma parte necessária de um produto desejado, e Xenakis preservava o direito de modificar o resultado do computador.[10]

---

[10] Xenakis's principle of 'stochastic' composition is different. In such works as *ST/4* for string quartet (1956–62), he used a computer in producing music modelled on stochastic processes, where events on the smallest scale are indeterminate though the shape of the whole is defined. Thus randomness is

Música Aleatória

Música aleatória é um termo tido como genérico para designar qualquer música que se valha de processos de indeterminação. Mais especificamente, porém, o grupo dos compositores europeus que ficou célebre a partir dos festivais e seminários de Darmstadt, encabeçado por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, reivindicou o uso do termo aleatório para designar o tipo de abordagem indeterminista que eles praticavam.

Para estabelecer alguma distinção entre o aleatório do "senso comum" e o seu uso pelos compositores europeus, pesquisei o termo 'aleatório', ou seus correlatos em outras línguas (it.: '*alea*', '*aleatorio*'; al.: '*Aleatorik*'; ing.: '*aleatory*') em alguns dicionários de música, ou em verbetes especificamente devotados à música de dicionários e enciclopédias gerais. Quase todas as fontes consultadas recorrem à etimologia da palavra. Aleatório vem do latim '*alea*': dado ou jogo de dados.

Na Enciclopédia Mirador Internacional, vol. 15 (1987), há um subverbete 'música aleatória' relativamente extenso, dentro do verbete 'música' – duas páginas das sete do verbete completo – assinado por Marlos Nobre e Edino Krieger. O subverbete, embora pretenda ser mais detalhista na recorrência à origem do termo ("do lat. *aleatorius*, eruditismo introduzido em espanhol e português no séc. XIX"...), comete um pequeno equívoco ao completar: "derivado do lat. 'alea', sorte, acaso", visto que essas acepções são apenas conotativas, a partir da relação do acaso com o jogo de dados. Tratando especificamente da música, os autores explicam: "Por música aleatória entende-se a introdução do elemento indeterminação na obra musical, mercê de uma série de diversos procedimentos técnicos". Correto, embora vago, como a maioria das definições encontradas sobre o termo.

---

introduced as a necessary part of a willed product, and Xenakis retained the right to modify the computer result. Few composers other than Cage have made much use of true aleatory composition.

Curiosamente, o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), em artigo assinado por Paul Griffiths, não cita a origem da palavra 'aleatory', apenas ressalta, entre parênteses, que "aleatoric (em oposição a 'aleatory') is an etimological distortion", "é uma distorção etimológica". Griffiths define o termo *aleatory* como: "um termo aplicado a música cuja composição e/ou performance é, em maior ou menor extensão, indeterminada pelo compositor"[11].

Já nos verbetes encontrados no *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (1983) e no *Riemann Musik Lexikon* (1967), a definição utilizada é uma citação de 1955, de Werner Meyer-Eppler, que define aleatoriedade como: "Procedimento cujo decurso geral é determinado, enquanto seus componentes singulares dependem do acaso"[12]. É importante ressaltar que essa definição foi adotada por Boulez e Stockhausen para explicar sua prática indeterminista. Ou melhor, a prática da *música aleatória* pode ser considerada, em parte, uma conseqüência dessa definição. Não por acaso: Werner Meyer-Eppler, um físico alemão, estudioso de acústica, foi professor de Karlheinz Stockhausen.

Pierre Boulez escreveu um artigo muito importante para a história da indeterminação na música. Importante tanto por definir os objetivos da sua *música aleatória*, quanto por se colocar explicitamente num dos pólos da polêmica entre a tendência aleatória européia e a *chance music* americana. O famoso texto, intitulado *Álea*, faz uma crítica raivosa da música praticada pelos compositores associados a Cage – Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff e outros – embora não os cite nominalmente.

O artigo de Boulez contém algumas afirmações, imprecisas como por exemplo, ao falar do acaso como obsessão dos compositores de sua geração: "Pelo menos que eu

---

[11] "*A term applied to music whose composition and/or performance is, to a greater or lesser extent, undetermined by the composer*"

[12] No Dizionario Enciclopedico: "*procedimento il cui decorso generale è determinato, mentre le singole componenti dipendono dal caso*"; e no Riemann: "*Vorgänge deren Verlauf im grossen festliegt, im einzelnen aber vom Zufall*"

saiba, é a primeira vez que tal noção intervém na música ocidental[...]”[13]. E faz referência quase explícita ao grupo de Cage, ou ao próprio, quando diz que “A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição”. A coloração orientalista a que se refere, alude claramente à ligação de John Cage com o Zen-Budismo, e o que chama de “fraqueza fundamental na técnica de composição” soa como uma depreciação do que não se encaixe no modelo estruturalista pós-serial, eminentemente racional e descendente de uma linhagem poética de valorização do cálculo matemático, que passa obrigatoriamente por Schoenberg, mas cujos ancestrais mais antigos se encontrariam em Bach ou nos polifonistas da Renascença.

A fala de Boulez coloca-o paradoxalmente como porta-voz de uma tradição travestido de arauto da invenção. Surpreendentemente, Boulez parece criticar o serialismo integral, mesmo tendo sido ele próprio uma das vedetes desse movimento, como se vê nesta citação:

> “Existe, no entanto, uma forma mais venenosa e mais sutil de intoxicação. [...] A composição visa alcançar a mais perfeita, a mais macia, a mais intocável objetividade. [...] A esquematização, simplesmente, substitui a invenção; a imaginação – subserviente – limita-se a dar origem a um mecanismo complexo e é este que se encarrega de engendrar as estruturas microscópicas e macroscópicas até chegar ao esgotamento das combinações possíveis, o que indica a conclusão da obra. [...] Quanto à imaginação, trata de não intervir a meio-caminho: isto poderia perturbar o caráter absoluto do processo de desenvolvimento introduzindo o erro humano no desenrolar de um conjunto também perfeitamente deduzido: fetichismo do número que conduz ao fracasso puro e simples. [...] Em sua Objetividade Total, a obra representa um fragmento de acaso tão justificável (ou quase) quanto qualquer outro[...]”

A prosa um tanto bipolar de Boulez faz com que essa fala o traga para a outra margem do qüiproquó, o que se justificará quando ele defender sua postura aleatória. Ainda assim, Boulez não se refere ao acaso como elemento amigável na criação. No seu pensamento, introduzir o acaso na composição é uma “loucura útil”, e justifica

---

[13] O mesmo anseio por pioneirismo manifestado por Nattiez é compartilhado por Boulez nessa afirmação, embora este seja menos categórico.

essa contraditória utilidade da loucura algumas linhas antes, definindo o uso do acaso em termos um tanto dramáticos:

> "Busca-se desesperadamente dominar um material por meio de esforço árduo, tenso, vigilante e por desespero o acaso subsiste, e se introduz por mil frestas impossíveis de calafetar...[...] o último ardil do compositor não seria absorver esse acaso? Por que não domesticar esse potencial e forçá-lo a dar-se conta e a prestar contas?"

"Domesticar" o acaso e "forçá-lo a prestar contas" é, obviamente, uma forma nem um pouco tranqüila de se relacionar com um estímulo estético. Aparentemente Boulez não tem escolha e resolve trabalhar a *música aleatória* para purgar um sofrimento: o de não poder "dominar o material". Seu discurso, entre puritano e belicoso, segue pregando que "adotar o acaso por fraqueza, por facilidade [...] é uma forma de renúncia que não se subscreve sem negar todas as prerrogativas e hierarquias na obra criada". E então ele prossegue, no resto do artigo, ensinando a receita de como conciliar composição e acaso.

Seu modelo se resume, basicamente, à aplicação de técnicas derivadas da análise combinatória para promover as articulações facultadas ao intérprete. A *Troisième Sonate* de Boulez, por exemplo, embora muito bem elaborada do ponto de vista da técnica composicional, fornece ao intérprete não mais do que escolhas binárias dos caminhos a seguir e das articulações a serem realizadas entre os materiais disponíveis.

Vale lembrar que esse texto – *Álea* – foi publicado no livro intitulado Apontamentos de aprendiz (*Relevés d'apprenti*) cuja edição original francesa é de1966 e que, de lá para cá, muita coisa deve ter sido revista pelo velho mestre do *Martelo sem Mestre*. O fato é que a posição de Boulez, preocupado com a autoria e a artesania da obra musical como se fossem questões de saúde da linguagem, reflete o oposto do que propõe John Cage e sua filosofia de supressão da autoria, baseada no conceito budista da supressão do ego.

Chance music: a música do acaso

A *chance music* é a música cujos elementos estruturais são decididos pelo "acaso". Controversa como possa parecer essa afirmação, ela reflete a intenção básica dos compositores que seguiram essa vertente. John Cage, que lançou o termo *chance music*, defendia o uso do acaso baseado, em parte, no pensamento Zen-Budista.

O budismo pressupõe que, para atingir o Nirvana (a "iluminação", o "despertar"), o ser humano tem de se libertar dos desejos, que são a causa de todo sofrimento, o que acarretaria, em última instância, a supressão do ego. O ego seria a ilusão primordial a que estamos presos, já que a realidade é impessoal (não existe em função específica de ninguém) insatisfatória (não há garantia de realização plena de todos os desejos) e impermanente (nada permanece sempre da mesma forma; as coisas perecem e se transformam, a despeito de nosso apego).

Para Cage, introduzir o acaso na composição significava retirar do processo uma parte do ego do compositor. Para isso ele se valia de ferramentas aleatórias como dados, moedas, a leitura do *I-Ching* (o Livro das Mutações, no qual ele baseou sua composição *Music of Changes* e outras), superposição de folhas de transparência com gráficos, etc. Algumas peças de Cage são simplesmente arranjos de eventos cujo resultado sonoro é virtualmente imprevisível. Um bom exemplo são suas *Imaginary Landscapes* (Paisagens Imaginárias) para aparelhos de rádio ligados simultaneamente em estações diferentes.

O acaso, para Cage, proporcionava a "liberdade dos sons", a possibilidade de os sons serem "apenas sons". Há uma parábola zen que diz que "antes de estudar o zen, os homens são homens e as montanhas são montanhas; durante o estudo tudo se confunde, já não se sabe o que é céu ou terra, qual é a realidade; apos estudar o zen, homens voltam a ser homens e montanhas a ser montanhas, mas seus pés parecem andar um pouco acima do chão"[14]. Cage, parafraseando, fala sobre a música:

> (...)antes de estudar música, homens são homens e sons são sons. Enquanto estudamos música as coisas não estão claras. Depois de estudar música, homens

[14] Daisetz Suzuki, citado pelo próprio Cage em *A year from monday.*(v. Bibliografia)

> são homens e sons são sons. Quer dizer: no início pode-se escutar um som e dizer imediatamente que não é um ser humano ou algo para o que olhar; ele é agudo ou grave – tem um certo timbre e intensidade, dura uma certa porção de tempo e podemos ouvi-lo. Então alguém decide se gosta dele ou não, e gradualmente desenvolve um conjunto de gostos e desgostos.(CAGE, 1952: 95)[15]

E segue falando sobre a transformação dos sons em letras (os nomes das notas em inglês, A=lá, B=si, etc), em sustenidos e bemóis e sobre a exclusão dos sons indesejados pelo sistema de referência.

Mas, a introdução do acaso é um tema bastante controverso. A própria escolha dos métodos de invocação desse acaso não seriam – por acaso? – já uma intromissão do ego do compositor? A proposta de Cage não levaria à abolição da composição musical tal como a conhecemos?

Na citação acima (fala proferida numa palestra na Julliard School of Music em 1952), Cage toca na questão do status do som na obra musical. O que for escolhido pelo compositor é incorporado à categoria de *som*, o que for excluído é considerado *ruído*. É exatamente assim que a semiologia musical define som e ruído, no nível poiético[16] (v. Capítulo 2) e essa é a base para a introdução do acaso na composição.

> Se um som tiver o infortúnio de não ter uma letra ou se ele parecer muito complexo, é jogado fora do sistema: é um ruído ou é não-musical. As notas privilegiadas que permanecem são arranjadas em modos ou escalas ou nas séries de hoje em dia, e se inicia um processo abstrato chamado composição. (…) um compositor usa os sons para expressar uma idéia ou um sentimento ou uma integração de ambos. No caso de uma idéia musical, diz-se que os sons em si não têm mais importância; o que 'conta' são suas relações. Ainda assim essas relações

---

[15] (...) "before studying music, men are men, sounds are sounds. While studying music things aren't clear. After studying music, men are men, sounds are sounds. That is to say: At the beginning one can hear a sound and tell immediately that it isn't a human being or something to look at; it is high or low – has a certain timbre and loudness, lasts a certain length of time and one can hear it. One then decides whether he enjoys it or not, and gradually develops a set of likes and dislikes".

[16] A teoria tripartite, usada por Jean Jacques Nattiez em seus estudos de semiologia musical, concebe três níveis para a obra de arte, equivalentes às noções de emissor – mensagem – receptor, da semiótica em geral. O nível *poiético* é relacionado à criação, é o ponto de vista do compositor; o nível *neutro* seria o som segundo suas propriedades físicas; e o nível *estésico* é o da fruição, o ponto de vista do ouvinte. Para uma explicação mais detalhada, v. Capítulo 2 desta dissertação.

> são geralmente bem simples: um cânone é como crianças brincando de seguir o líder. Uma fuga é um jogo mais complicado; mas ele pode ser quebrado por um único som: digamos, por uma sirene de bombeiro, ou pelo apito de um barco passando.[17] (*ibid*, 96)

Ao gerar sons e relações entre sons que não foram necessariamente idealizadas pelo compositor, o "acaso" estará providenciando uma configuração sonora nova e, de acordo com a proposta de Cage, isenta de valorizações decorrentes da confusão entre "*sons*" e "*homens*". A sirene do bombeiro e o apito do barco combinados com a fuga, geram uma informação sonora que é distinta tanto da informação peculiarmente musical da fuga, quanto das informações sonoras indiciais, do apito ou da sirene. Mas essa combinação de sons dependerá de uma *Gestalt* especial, vivida pelo ouvinte, ou seja: está no nível estésico, para a semiologia (v. nota de rodapé 13, neste capítulo). O compositor, porém, pode encarnar o papel de propositor de uma tal escuta incomum, reunindo numa obra as condições necessárias para propiciar o evento sonoro inusitado.

É esse o papel de John Cage no caso de muitas de suas peças. O resultado *sonoro* de uma obra como *Imaginary Landscapes*, por exemplo, será sempre completamente diferente se pensarmos nos parâmetros tradicionais de altura, duração, timbre, intensidade. Mas não há porque esperar que haja qualquer constância nesses parâmetros, uma vez que a peça foi composta para quatro aparelhos de rádio ligados em estações diferentes. O que há de constante numa peça como essa é uma informação que seria chamada de "extra-musical" por uma crítica mais tradicionalista (ou *determinista*): em qualquer época ou lugar do mundo em que for "tocada", *Imaginary Landscapes* estará sempre produzindo um discurso sonoro que reflete justamente aquele lugar e aquele momento, já que usa como matéria prima a

---

[17] If a sound is unfortunate enough to not have a letter or if it seems to be too complex, it is tossed out of the system on the grounds: it's a noise or unmusical. The privileged tones that remain are arranged in modes or scales or nowadays rows, and an abstract process begins called composition. (…) a composer uses the sounds to express an idea or a feeling or an integration of these. In the case of a musical idea, one is told that the sounds themselves are no longer of consequence; what 'count' are their relationships. And yet these relationships are generally quite simple: a canon is like children playing follow the leader. A fugue is a more complicated game; but it can be broken up by a single sound: say, from a fire engine's siren, or from the horn of a boat passing by.

programação radiofônica. E isso é música? Pode-se chamar esse arranjo de eventos de composição? Cage desenvolve a questão da seguinte forma:

> O máximo que se pode concluir de uma idéia musical, seja ela qual for, é que ela mostra quão inteligente foi compositor que teve essa idéia; e a maneira mais fácil de determinar o que seria essa idéia musical é se colocar num tal estado de confusão que se pense que um som não é algo para ouvir, mas sim alguma coisa para se olhar. No caso de um sentimento musical, novamente os sons não são importantes, o que conta é a expressão. Mas o máximo que pode ser concluído pela expressão musical do sentimento é que ela mostra quão emocional foi compositor que a teve. Se alguém quiser captar o sentimento de quão emocional um compositor provou ser, terá de se confundir na mesma medida que o compositor e imaginar que os sons não são mais o sons, mas são Beethoven e que homens não são homens e sim sons.[18]

Embora um tanto confusa e difícil de traduzir, essa fala de Cage se refere explicitamente à questão do ego do compositor. Não que ele se refira ao ego no sentido banal de "vaidade", como comumente usada essa palavra. O que Cage reivindica é a clareza na audição dos sons independente das informações "externas" que ele traga. A denúncia da metonímia ("os sons não são mais sons, mas são Beethoven") é também um aspecto do manifesto pela nova escuta descondicionada (mais um princípio com influência budista). Imagine se um ouvinte desavisado – qualquer um de nós – ao ouvir vários aparelhos de rádio ligados ao mesmo tempo, diria estar "*ouvindo John Cage*". Da mesma forma, ao ouvir *Pour Elise* numa gravação MIDI enquanto aguarda uma chamada telefônica ser completada, já não se pode ter certeza de que aquilo é "Beethoven". Conclusão de John Cage:

---

[18] The most that can be accomplished by no matter what musical idea is to show how intelligent the composer was who had it; and the easiest way to ascertain what the musical idea was is to get yourself in such a state of confusion that you think that a sound is not something to hear but rather something to look at. In the case of a musical feeling, again the sounds are unimportant, what counts is expression. But the most that can be accomplished by the musical expression of feeling is to show how emotional the composer was who had it. If anyone wants to get a feeling of how emotional a composer proved himself to be, he has to confuse himself to the same final extent that the composer did and imagine that sounds are not sounds at all, but are Beethoven and that men are not men but are sounds.

> Qualquer criança nos dirá: este simplesmente não é o caso. Um homem é um homem e um som é um som. Para se dar conta disso, tem-se que parar de estudar música. Quer dizer, há que cessar todo pensamento que separa a música da vida. (…) A coisa mais sábia a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som repentinamente, antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato, ou simbólico. Sons são sons e homens são homens, mas agora nossos pés estão um pouco acima do chão.[19]

O descondicionamento da escuta proposto por Cage requer uma abertura da percepção nas mesmas bases em que se define a *sensação* fenomenológica. A escuta deve se aproximar da *experiência pura*, sem raciocínios adicionais, deve ser *vivida* sem maiores implicações, "antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato, ou simbólico". Ainda que essa "experiência pura" implique num novo condicionamento, a proposta de *des-condicionamento* invoca uma volta ao nível da *primeiridade*, como quer a semiótica. Essa discussão será retomada no Capítulo 2.

Música experimental

Experimental é um dos termos de aplicação mais abrangente relacionados à música. Sob essa definição genérica se encontram práticas musicais muito diversas. Música concreta, eletrônica, cênica, minimalista, *noise*, performances, happenings e até mesmo o super-estruturado serialismo integral: todas essas vertentes, e muitas outras, já foram classificadas, com maior ou menor coerência, como "*música experimental*".

O adjetivo *experimental* revela a relação com o experimento e com a experiência. É um termo de forte conotação *indeterminista*, que de certa forma poderia substituir o

---

[19] Any child will tell us: this is simply not the case. A man is man and a sound is a sound. To realize this, one has to put a stop to studying music. That is to say, one has to stop all the thinking that separates music from living. (…) The wisest thing to do is to open ones ears immediately and hear a sound suddenly before one's thinking has a chance to turn it into something logical, abstract, or symbolical. Sounds are sounds and men are men, but now our feet are a little off the ground.

próprio termo *indeterminismo*, aqui neste trabalho. Aliás, tive muitas dúvidas antes de decidir usar *indeterminista* e *indeterminismo*, oscilando entre esses termos (até onde sei, nunca usados em relação a qualquer contexto musical) e os outros, muito mais notórios: *experimental* e *experimentalismo*. A preferência por *indeterminismo*, como já foi explicitado, se deveu ao caráter ideológico do termo, oposto ao *determinismo*. Além disso, veremos, nem tudo o que é experimental se fundamenta em processos de indeterminação.

O termo *experimental* é freqüentemente empregado em referência a músicas cuja concepção poética se desvia dos padrões de um dado sistema de referência. Por exemplo, em relação à musica tonal, a música serial pode ser classificada de *experimental*[20]. Embora o serialismo se componha de um conjunto de procedimentos coeso suficiente para ser tratado como um sistema, ele é *experimental* (ou foi em sua origem) em relação ao tonalismo porque se vale de elementos deste sistema (alturas sobretudo) para configurar novas relações.

A *música concreta*, por sua vez, será considerada experimental em relação ao tonalismo e também ao serialismo. Ela se desvia não somente de um e de outro como sistemas em si, mas de um macro-sistema que considera como *música* somente a organização de sons de alturas definidas.[21] A idéia de objeto sonoro, como a concebe Schaeffer, é totalmente "experimental" (e alienígena) num contexto tonal. E, embora a melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*) de Schoenberg sinalize um pouco essa direção em relação à emancipação dos outros parâmetros que não a *altura*, ela ainda está muito na outra ponta, não chegando tão perto da noção de *som* como material. Os *materiais* das músicas que se mantêm fiéis à tradição escrita ocidental são antes procedimentos cristalizados – notas, durações (figuras rítmicas), graus comparativos de intensidade (*pianíssimo, fortíssimo*) – e não exatamente o *som*.

---

[20] É justamente à música serial,mais específicamente ao serialismo integral, que Leonard B. Meyer se refere ao falar de "experimental music".

[21] É claro que os princípios serialistas podem ser aplicados a qualquer material sonoro, mas estamos contextualizando historicamente. No momento do surgimento da *musique concrète*, o serialismo ainda se construía sobre alturas determinadas, e mais que isso, temperadas. Os procedimentos serialistas aplicados posteriormente à composição eletroacústica vieram a incorporar todo o contínuo de alturas perceptível para o ouvido humano.

Ainda pegando o exemplo da música concreta, encontramos uma outra acepção também comumente usada, para a palavra *experimental*. É *experimental* o que está sendo testado, o que é feito na base de manipulações de material "bruto", visando à descoberta de suas propriedades ou à lapidação numa forma a ser descoberta. Gravar a nota de um piano, estudar suas propriedades, manipular a gravação (retirar o ataque para descaracterizar o timbre, por exemplo) e utilizar esses processos numa criação musical é um tipo de procedimento muito diferente de compor uma peça para piano usando como material as notas da escala cromática. Não que o simples uso da escala não possa também ser "experimental" – na verdade, qualquer composição deve supostamente passar por uma fase experimental durante sua formação. A diferença básica está na maneira de manipular o material. Quanto mais incomum for o processo, mais se arrisca a ser chamado de experimental.

Isso denota o caráter de processo do experimentalismo. O foco da criação artística "experimental" está mais na *poética* do que na *estética*. Experimento é processo, não resultado. Experimentar é testar, não necessariamente resolver. Experimental, portanto, é o que valoriza e enfatiza o processo, o teste. O piano preparado é experimental em relação ao piano tradicional. Mas as peças de John Cage para piano preparado (em que ele fornece a tabela para preparação) já se encaixam num sistema. Porém, se preparamos o piano segundo a tabela de Cage, mas em vez de sua *Bacchanale*, tocarmos a *Balada Nº 1, Opus 23,* de Chopin, isso já será "experimental" tanto em relação a Chopin quanto a Cage.

Em suma, o *experimentalismo* é sempre relativo à expansão ou à extrapolação dos limites de um sistema. Por isso tende a gerar o *novo* e freqüentemente é saturado de *imprevisibilidade*. Isso aproxima o *experimental* do *indeterminista*, mas não os identifica totalmente. É verdade que a maioria das criações *indeterministas* pode também ser considerada *experimental*, e que toda iniciativa *experimental* tem implicações *indeterministas*, mas existem diferenças essenciais entre esse dois conceitos.

Como foi dito, o *indeterminismo* tem um forte sentido ideológico: é uma idéia ou um princípio que leva a diversas (aliás, indeterminadas e imprevisíveis) conseqüências práticas, mas é ainda assim um pressuposto (de que pode haver eventos

indeterminados). O *experimentalismo*, por seu lado, é um reflexo da prática. Ele emerge de um contexto prático, se desenvolve a partir de práticas, apresenta resultados práticos (que muitas vezes tendem a ser instantâneos, já que o processo é aceito como resultado) e dificilmente se deixar teorizar. O ponto de ligação entre o *experimental* e o *indeterminista* é que um realimenta o outro. O *indeterminismo* se afirma na experiência e o *experimentalismo* tem sua razão de existir na indeterminação. Não há subordinação entre um e outro, os dois conceitos mantêm uma área de intersecção muito ampla a ponto de quase se confundirem.

John Cage, num artigo de 1957 intitulado *Experimental Music*, coloca a questão da extrapolação do sistema além da mera manipulação dos elementos. Ele ainda restringe o alcance do experimentalismo na música ao âmbito do som, mas caminha cada vez mais em direção à experiência (*estesis*) sonora se afastando da manipulação (*poiesis*):

> "nessa nova música nada toma lugar além dos sons: os que são notados (escritos) e os que não são. Os que não são notados aparecem na música escrita como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que acontecem de estar no meio ambiente. Essa abertura existe nos campos da escultura e da arquitetura modernas. As casas de vidro de Mies van der Rohe refletem seu entorno, apresentando ao olho imagens de nuvens, árvores ou grama, de acordo com a situação. E ao olhar para as construções de arame do escultor Richard Lippold, é inevitável que se vejam outras coisas, e pessoas também, se acontecer de elas estarem lá ao mesmo tempo, através do emaranhado de arames. Não existe algo com um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. De fato, por mais que tentemos fazer silêncio, não conseguimos".[22]

---

[22] in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modem sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation. And while looking at the constructions in wire of the sculptor Richard Lippold, it is inevitable that one will see other things, and people too, if they happen to be there at the same time, through the network of wires. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something o see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot".

Os sons externos ao contexto são convidados a participar da criação. Mais do que uma intenção criativa, trata-se de uma proposta de renovação da escuta. Daí o *slogan* lançado por Cage: "*Happy New Ears*". A questão do controle (principalmente do compositor sobre a obra) é focalizada como obstáculo no caminho dessa nova escuta, que procuraria aceitar os sons, mais do que manipulá-los:

> "deve-se abandonar o desejo de controlar o som, limpar a mente da música, e se programar para descobrir meios de deixar os sons serem eles mesmos, em vez de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressões dos sentimentos humanos. Este projeto parecerá assustador para muitos, mas, submetido a exame, ele não dá razão para alarme. Ouvir os sons que são apenas sons imediatamente coloca a mente teorizante para teorizar, e as emoções dos seres humanos são continuamente despertadas por encontros com a natureza".[23]

Ao voltar a escuta para os "sons que são apenas sons", valorizando a experiência primária, a mente "teorizante" se coloca em condições de reconfigurar os antigos condicionamentos. A música já não se faz, há muito tempo, apenas com "harmonia, melodia e ritmo". O leque de opções foi ampliado para a totalidade dos sons. É graças a esse pensamento (que não é exclusivo de Cage, nem foi elaborado primeiramente por ele) que a idéia de "sons extra-musicais" perdeu completamente sua força. A possibilidade de usar qualquer som em combinação com qualquer outro é a premissa básica da música experimental.

Forma aberta

A questão da forma musical é um ponto um pouco mais polêmico do que a emancipação dos sons. Durante séculos a Teoria Musical ocidental concebeu a forma como um arranjo de elementos sucessivos dentro de um discurso linear. A prática da música, porém, sempre trabalhou com formas virtuais, mais ou menos

---

[23] "one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments. This project will seem fearsome to many, but on examination it gives no cause for alarm. Hearing sounds which are just sounds immediately sets the theorizing mind to theorizing, and the emotions of human beings are continually aroused by encounters with nature".

indeterminadas. É assim ainda hoje, em muitas culturas tradicionais e populares. Foi o advento da notação musical – sobretudo a notação prescritiva genérica, que descreve um resultado sonoro ideal – que possibilitou um aumento significativo do grau de determinação e de fixação das formas musicais. As formas virtuais são *estruturas básicas* (*Grundstrukturen*), atualizadas no momento da execução musical. Hans Vogt, recorre a essas formas básicas ao falar das origens da forma aberta:

> Em culturas musicais, que desconhecem a representação gráfica, a notação, o patrimônio musical é passado de geração a geração na forma de estruturas básicas [*Grundstrukturen*], de que cada realização prática, dependendo da situação, é interpretada improvisadamente.[24](VOGT, 1975: 115)

Forma aberta é um termo de reflexos semióticos. A "*abertura"* de uma mensagem está diretamente relacionada à sua ambigüidade. Com o auge da onda indeterminista nos anos 1960, muitas reflexões passaram a ser feitas sobre a *abertura* nas artes. A abordagem mais célebre do tema é a *Obra Aberta*, de Umberto Eco, uma coleção de ensaios lançada em 1966. Do mesmo ano, mas bem menos famoso, é o trabalho de Konrad Boehmer, *Sobre a Teoria da Forma Aberta na Nova Música* (Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik, sem tradução em português). Essas duas obras investigam apuradamente o fenômeno da "forma aberta".

Eco trata da *abertura* nas artes em geral, mas dá um espaço relativamente grande à música no seu trabalho. Ele recorre a diversas fontes para defender o princípio básico de que todas as formas, nas artes, são abertas, porque a fruição de uma obra jamais poderá ser totalmente determinada na criação. E todas as obras, enfim, serão abertas porque a criação reflete um histórico de fruições. Não existe algo como uma definição objetiva, no caso da criação e da fruição de arte.

> Platão, no *Sofista*, observa, por exemplo, que os pintores pintam as proporções, não segundo uma conveniência objetiva, mas em relação ao ângulo do qual as figuras são vistas pelo observador; Vitrúvio distingue entre simetria e eurritmia,

---

[24] In Musikkulturen, die keine Musikaufzeichnung, keine Notenschrift kennen, wird das Musikgut von Generation zu Generation in Form von Grundstrukturen weitergereicht, die bei der jeweiligen praktischen Ausführung dann, den Umständen entsprechend, improvisatorisch ausgedeutet wurden.

> entendendo esta última como adequação das proporções objetivas às exigências subjetivas da visão; (...) (ECO, 2005: 42)

Por que então diferenciar formas "abertas" e "fechadas"? O que seria uma forma fechada? A questão reside, em parte, na intencionalidade do criador, mas também em contextos culturais, como se uma espécie de padrão estético coletivo determinasse as características do "fechamento" da forma.

> [...]quando se fala em obra de arte nossa consciência estética ocidental exige que por "obra" se entenda uma produção pessoal que, embora as fruições variem, mantenha uma fisionomia de organismo e manifeste, qualquer que seja a forma pela qual for entendida ou prolongada, a marca pessoal em virtude da qual consiste, vale e comunica. (ECO, 2005: 63)

De novo a disputa é entre o valor do processo e o valor dos resultados. Os experimentos mais radicais de *forma aberta* vão na direção do ideal de total indiferença em relação aos resultados. Fora do campo da música, a *performance art* seria o exemplo mais claro dessa tendência. É aí, na valorização do processo, que a intencionalidade do(s) criador(es) faz a diferença, em relação aos padrões estéticos coletivos. A abertura intrínseca a todas as obras seria enfatizada no caso das formas "abertamente" abertas:

> [...] a *abertura* é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é "aberta". É "aberta", como já vimos, mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua.
> Contudo, a pesquisa sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura *explícita* e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético. (ECO, 2005: 89)

Outras duas características marcantes das obras abertas são a interação e a existência virtual, temas extremamente atuais no mundo informatizado de hoje. O criador de uma *forma aberta*, como emissor de uma mensagem, procura valorizar a informação, muitas vezes em detrimento do significado. Isso seria o fundamento da argumentação de que todas as obras são abertas. "Só o que ainda não possui signos

não é gerador de redundância – e esse é o caso da invenção e da criação" (PIGNATARI, 2004: 31).

Assim, a forma aberta é permeável à introdução de novas informações a todo momento. Daí a interação entre criador e intérpretes (seja executante ou apenas fruidor), que estarão sempre recriando as obras. Daí também a compreensão das formas abertas como "campos de probabilidades", ou o que chamaremos de "forma virtual". Eco resume a questão da seguinte maneira:

> As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambigüidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 2005: 93)

E complementa dizendo que:

> Estamos, portanto, examinando a possibilidade de veicular uma *informação* que não seja "significado" habitual, *através de um emprego das estruturas convencionais da linguagem que se oponha às leis de probabilidades que a regulamentam internamente.*
> Conseqüentemente, em tal caso, a informação estaria associada não à ordem mas à *desordem*, pelo menos a um certo tipo de *não-ordem-habitual-e-previsível.* (ECO, 2005: 110)

A ordem e a desordem são temas frequentemente abordados quando se fala de *forma aberta*. Até a inexistência de forma - uma suposição caótica – é levada em consideração pela crítica determinista. A concepção de forma proposta por Earle Brown é esclarecedora nesse ponto.

Brown, compositor representativo da Escola de Nova York, ("o grupo de John Cage"), pensava bem diferente de Cage em relação à intencionalidade do criador. Ele não pretendia abolir nem a composição nem o valor criativo do compositor, ao contrário, pretendia introduzir a intencionalidade do intérprete na criação. Para isso defende a "a possibilidade da forma como uma função das pessoas agindo

diretamente em resposta a um contexto/ambiente (*environment*) descrito, aceitando o fato óbvio de que não existe algo como uma coisa ou evento "amorfo" (*formless*)"[25](BROWN, 1965: 1). Reforçando essa idéia, temos um resumo feito por Umberto Eco,

> Todos os exemplos de obras "abertas" e *em movimento* apontados por nós revelam este aspecto fundamental pelo qual elas surgem, apesar de tudo, como "obras" e não como coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão, para se tornarem uma forma qualquer.
> O dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito "aberto" a qualquer recomposição do material que exibe, mas não é uma *obra*. A *abertura* e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados abertos e múltiplos. (ECO, 2005: 63)

A diferença entre a forma, como entendida tradicionalmente, e a forma "na nova música", é apresentada como distintos modos de fazer. Duas maneiras básicas de se conceber a forma, chamadas respectivamente de *método* e *não-método*, por Earle Brown. O 'método' seria:

> a geração de uma distribuição racional de unidades, agregados, densidades, e qualidades dos elementos sonoros; a manipulação numérica de micro-elementos ou estruturas de materiais musicais para obter uma evolução racional e a geração de uma macro-Forma como um processo de crescimento quase orgânico.[26]

Ou seja, a idéia mais comum que se tem da composição de uma forma musical. O "não-método", nas palavras de Brown, consiste na idéia de forma como:

---

[25] "the possibility of form as a function of people acting directly in response to a described environment, accepting the obvious fact that there is no such thing as a formless thing or event"

[26] "the generating of a rational distribution of units, aggregates, densities, and qualities of sseria sound elements; the numerical manipulation of micro-elements or structures of musical materials to obtain a rational evolution and generation of a macro-Form as a quasi-organic growth process".

> uma função de um processo complexo de desenvolvimentos não totalmente racionais dentro de uma cadeia de causa e efeito, se estendendo da concepção original da obra, através da representação gráfica como "partitura", até a realização na performance como som *de fato* (*actual sound*) [27]

Eis a ênfase no processo colocada de novo na berlinda. As palavras de Brown revelam que essa ênfase no processo não necessariamente pressupõe uma negligência nos planejamentos. A composição de uma obra "aberta" pode ser muito complexa e estruturada e ainda assim não abrir mão dos elementos indeterminados. A intencionalidade do compositor não é comprometida pela introdução do elemento indeterminado, mas o tipo de pensamento ao compor uma obra dessa natureza é certamente bem diferente da manipulação numérica de elementos[28].

---

[27] "*Form* as a function of a complex process of not totally rational developments within a chain of cause and effect, extending from the original conception of the work, through the graphic representation as "score," to performance realization as actual sound".

[28] Isso não quer dizer que a "manipulação numérica" seja desprovida de valor artístico. O que está em questão aqui é a diferença entre o que Brown chamou de método e não-método. E, além disso, o "não-método" é também, de certa forma, um método, só que baseado em princípios menos racionais, no sentido de que não se pode prever as ações e reações de todas as pessoas envolvidas no processo.

Capítulo 2 - Filosofia da música *indeterminista*

since feeling is first
who pays any attention
to the syntax of things
will never wholly kiss you;[29]

E.E.Cummings
is 5(1926)

A indeterminação como fenômeno positivo

Que conceitos delineiam o território da música indeterminista? Podemos quase dizer que as fronteiras conceituais do indeterminismo musical têm sido demarcadas, de um lado, por linhas de raciocínio equivocadas, e de outro, por definições por demais idiossincráticas[30]. Algumas correntes analíticas tentaram encaixar a música indeterminista em suas linhas gerais, frequentemente negligenciando premissas básicas da pesquisa, como, por exemplo, a de não aplicar métodos de análise em desacordo com a natureza do objeto. Por sua vez, muitos compositores que se valeram de processos de indeterminação na criação de suas obras, escreveram trabalhos, cada um a seu modo, teorizando sobre o fenômeno da indeterminação, a maioria deles apresentando as *características específicas* de suas obras como *regras gerais* de composição.

Mesmo assim, podemos tentar esboçar uma ontologia do indeterminismo musical recorrendo a essas duas fontes. Porém, o fato de as opiniões, tanto de teóricos como de compositores, pecarem por excesso de *determinismo* (ou seja, pela avidez em delimitar

---

[29] já que sentir é primeiro/ quem presta alguma atenção/ à sintaxe das coisas/ nunca vai te beijar por inteiro

[30] Alguns autores, no entanto, abordaram o tema de maneira bastante coerente e competente. Para citar apenas alguns trabalhos, destacaria: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik* ("Sobre a teoria da forma aberta na nova música"), de Konrad Boehmer; *Experimental Music*, de Michael Nyman; *A obra aberta*, de Umberto Eco e os escritos de compositores como Earle Brown, Erhard Karkoschka, e Christian Wolff, que, embora se encaixem na categoria "definições idiossincráticas", apresentam bastante clareza e lucidez na argumentação.

fronteiras tão precisas que acabam não apreendendo o fenômeno em sua essência) desvia a atenção para problemas improcedentes, que fogem à pergunta do início do parágrafo.

Para nos situarmos: foi dito que o indeterminismo é uma proposta estética que comporta um significado ideológico (como aliás, acredito, todas são) e que os princípios valorizados pelo indeterminismo musical se relacionam com o *novo*, a *experiência*, o *virtual* e a *liberdade de ação*. Há, porém, um ponto subjacente a esses quesitos que talvez se coloque como cerne da questão: o indeterminismo valoriza também o *ilógico*, o *irracional* e o *intuitivo*. Em resposta ao *determinismo*, o *indeterminismo* não depende da crença na explicação racional de todos os fenômenos. Não se trata, porém, de negar o racional, apenas de lhe destituir a hegemonia. O *indeterminismo* não é, portanto, uma simples *negação do determinismo*, nem uma ideologia que prega a inexistência de fenômenos determinados, ele apenas *afirma a existência de fenômenos indeterminados*. Merleau-Ponty resume em poucas linhas a questão da positividade do conceito de indeterminação e da sua característica não-lógica:

> Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica. (MERLEAU-PONTY, 2006: 27/28)

E afirma mais adiante, no mesmo texto, tocando no ponto chave da relação entre o indeterminado e a noção de sensação:

> É ora a aderência do percebido a seu contexto e como que sua viscosidade, ora a presença nele de um indeterminado positivo, que impedem os conjuntos espaciais, temporais e numéricos de se articularem em termos manejáveis, distintos e identificáveis. E é este domínio pré-objetivo que precisamos explorar em nós mesmos se queremos compreender o sentir. (ibid:34)

Henri Bergson, também toca no assunto diversas vezes. Ao tratar do conceito, por ele desenvolvido, de tempo como pura duração – conceito aliás que favorece significativamente o pensamento indeterminista, por dissociar o tempo da visão mecanicista implícita em suas representações espaciais – ele apresenta, em outros termos, uma argumentação muito próxima à de Merleau-Ponty nas citações acima:

> (...)o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda ou, melhor, ele é retardamento. Ele deve portanto ser elaboração. Não seria ele então veículo de criação e de escolha? A existência do tempo não provaria que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? Se tal não é a opinião da maior parte dos filósofos, é porque a inteligência humana é feita justamente para tomar as coisas pela outra ponta. Digo a inteligência, não digo o pensamento, não digo o espírito. Ao lado da inteligência, com efeito, há a percepção imediata, por cada um de nós, de sua própria atividade e das condições nas quais esta se exerce. (BERGSON, 2006: 106)

A distinção feita por Bergson entre a *inteligência* e a "*percepção imediata* de sua própria atividade" guarda uma forte semelhança com a "significação lógica" e o "domínio pré-objetivo" utilizados por Merleau-Ponty nos trechos citados anteriormente. Ela é da mesma natureza das distinções que observaremos, nesses mesmos autores e em outros, entre arte e ciência, experiência e pensamento.

Por uma via um pouco distinta, o que se entende por pensamento *indeterminista*, na filosofia em geral, se atém à questão das causas e efeitos. Para o indeterminismo (oposto ao determinismo), pode haver eventos que não correspondem a uma causa, sendo admitidos dois tipos básicos de causas: as causas *necessárias* e as causas *suficientes*[31].

A questão posta dessa maneira pode soar ingênua. É muito mais aceitável crer que tudo tem uma causa, mas que algumas causas são simplesmente desconhecidas. Aqui convém, ainda, chamar a atenção para o caráter ideológico da disputa: desconhecimento ou inexistência, o fato é que nem todas as experiências humanas estão fundamentadas num raciocínio (ou mesmo numa sensação) que remeta à corrente das causas e efeitos. A experiência da *novidade* é real, e antes de ser racionalizada ela é, em si, uma constatação da hipótese indeterminista. O fato de um conceito como o de *novidade* ser relativizado por uma teoria determinista, a ponto de se anular, não é suficiente para provar sua inexistência.

---

[31] Causas necessárias: Se x é uma causa necessária de y, a presença de y necessariamente implica que x o precedeu. A presença de x, entretanto, não implica que y ocorrerá.
Causas suficientes: se x é uma causa suficiente de y, a presença de x necessariamente implica a presença de y. Contudo, outra causa z pode alternativamente causar y. Logo a presença de y não implica a presença de x.

Conceitos relacionados à pratica indeterminista

Podemos clarear mais o caminho, observando os principais conceitos utilizados pelos autores e compositores que trataram da música indeterminista: o *acaso* (*chance music*) e a *aleatoriedade*; a *experiência* (música experimental); o *novo* e o *imprevisto* da improvisação; o *virtual* e o *atual*, da forma aberta.

A voz da experiência.

A música experimental é a música do experimento ou a música da experiência? Qual o papel da experiência na música indeterminista? Podemos dizer, de antemão, que a ênfase no elemento indeterminado tem uma íntima ligação com a valorização da experiência. Por isso os termos música indeterminista e música experimental são quase equivalentes.

O uso da experiência pessoal do intérprete como material compositivo, por exemplo, é uma das características mais originais do indeterminismo musical. Earle Brown se refere a esse uso quando fala da forma como "função das pessoas agindo diretamente em resposta a um *contexto/ambiente* (*environment*) descrito, aceitando o fato óbvio de que não existe algo como uma coisa ou evento amorfo (*formless*)"[32] (BROWN, 1966: 1). Brown reivindica, como alternativa à mera manipulação racional do material sonoro, o uso de um elemento ambíguo: "a introdução consciente da vontade humana e suas capacidades de ação responsável (tanto técnica quanto estética), como um parâmetro agindo e reagindo sobre o que o compositor escreveu na partitura", em outros termos: a abertura de espaço para a intencionalidade e a experiência pessoal do intérprete – uma vez que a do compositor já está sendo automaticamente utilizada no ato mesmo de compor.

Experiência, no entanto, pode ser sinônimo de *experimento*. O experimento é um ato intencional com o intuito de submeter um *objeto* a provas que terão resultados observáveis. O experimento científico, por exemplo, é um recurso de grande valor no

[32] "form as a function of people acting directly in response to a described environment, accepting the obvious fact that there is no such thing as a formless thing or event"

campo da pesquisa. Na arte o experimento é um procedimento comum nos processos de formação das obras e, em geral, não visa a um resultado "correto" específico, ao contrário: todos os resultados são, a princípio, válidos no caso do experimento artístico. Essa é a premissa básica do chamado *experimentalismo*.

A noção de experiência aqui referida, porém, não deve ser confundida com a de experimento. A *experiência* que nos interessa é interpretada de diversas formas por diferentes correntes de pensamento, mas podemos vislumbrar, num resumo de algumas dessas interpretações, um quadro coerente de definições análogas que nos sirva de base para o entendimento do conceito.

A fenomenologia concebe dois tipos de *experiência*: *Erlebnis* e *Erfahrung*. As experiências pontuais, experiências em particular, são *Erlebnisse* (no plural), chamadas no jargão fenomenológico de "experiências vividas". *Erlebnis* é uma experiência "primeira", mais próxima da sensação que da compreensão. O acúmulo de experiências vividas são as *Erfahrungen* (plural), ou "experiências de vida". *Erfahrung* é a experiência adquirida, a experiência resultante de recorrências das experiências vividas (*Erlebnisse)*.

A concepção de forma idealizada por Earle Brown valoriza prioritariamente as experiências de vida (*Erfahrungen*) dos indivíduos envolvidos na realização da obra musical. Porém, quanto mais o evento musical se aproxima da total improvisação (imaginemos que ela existisse), mais ele estará propiciando a vivência de experiências "novas", o surgimento de novas *Erlebnisse*.

O filósofo japonês Nishida Kitarô, cujo pensamento se aproxima da fenomenologia ocidental, emprega o termo "experiência pura" de forma muito similar à idéia de *Erlebnis*.

> "a experiência em sua forma original não é o exercício de indivíduos equipados com habilidades sensórias e mentais em contato com o mundo exterior; ela antes precede a diferenciação entre sujeito experimentando e objeto experimentado, e o indivíduo é formado a partir disso. "O momento de ver uma cor ou ouvir um som" é anterior não só ao pensamento de que a cor ou o som é a atividade de um objeto

externo ou de que se está percebendo esse objeto, mas também ao julgamento do que possam ser a cor ou o som" (Nishida, 1990: 3)[33]

Observe-se a semelhança entre essas palavras de Kitarô e as Merleau-Ponty, ao tratar da *sensação*:

> Mas ver é obter cores e luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um lá? (...) Nós acreditamos saber muito bem o que é "ver", "ouvir", "sentir", porque há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros.
> (...)
> Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2006: 25/26)

Essa concepção de experiência é encontrada em outras fontes, com definições e conceituações diversas, mas de conteúdo muito próximo a ponto de se poder entender o mesmo fenômeno por muitas denominações diferentes (experiência pura, *Erlebnis*,).

A semiótica de Charles Sanders Peirce também concebe uma categoria análoga a essas: a "primeiridade" (*firstness*). Peirce formulou uma teoria distinta da fenomenologia para tratar da experiência, a que chamava de *Ideoscopia*, e que consistia em "*descrever e classificar as idéias que pertencem à experiência ordinária ou que emergem naturalmente em conexão com a vida corrente, sem levar em consideração a sua psicologia ou se são válidas ou não-válidas*" (PIGNATARI, 2004: 41). Para a Ideoscopia, todos os elementos da experiência pertencem a três classes:

> Primeiro (*First*) – experiências *monádicas* ou simples, em que os elementos são de tal natureza que poderiam ser o que são sem inconsistência, ainda que nada mais houvesse na experiência.

---

[33] "experience in its original form is not the exercise of individuals equipped with sensory and mental abilities who contact an exterior world; rather it precedes the differentiation into subject experiencing and object experienced, and the individual is formed out of it. "The moment of seeing a color or hearing a sound" is prior not only to the thought that the color or sound is the activity of an external object or that one is sensing it, but also to the judgment of what the color or sound might be" (Nishida 1990, 3)

> Segundo (*Second*) – experiências *diádicas* ou *recorrências*, sendo, cada uma, uma experiência direta de um par de objetos em oposição;
> Terceiro (*Third*) – experiências *triádicas* ou *compreensões*; sendo, cada uma, uma experiência direta que liga outras experiências possíveis. (*ibid.*)

Peirce enquadra as categorias de signos, de fenômenos, de eventos, nessa macro-estrutura tripla, concebida para funcionar sob diversos pontos de vista. As coisas são "primeiras", "segundas" ou "terceiras" de acordo com suas características e seus referenciais. No caso, por exemplo, do signo, a semiótica peirceana o classifica em *qualisigno, sinsigno* e *legisigno*. Essa tipologia enfatiza o signo em si, em termos da categoria fenomenológica que ele incorpora. O *qualisigno* é uma qualidade, uma possibilidade, um "primeiro"; o *sinsigno* é uma reação ou resistência, um objeto singular, um evento ou fato atual, um "segundo"; e o *legisigno* é um hábito, uma regra, uma relação semiótica, um "terceiro".

No caso da experiência, a *primeiridade* precede qualquer elaboração, qualquer reação ou resistência do sujeito. É, como foi dito, uma qualidade, antes de ser classificada como tal. Embora não se possa dizer que *primeiridade* seja sinônimo de *sensação*, é inegável que uma sensação, como descrita por Merleau-Ponty, se enquadra perfeitamente na categoria de primeiridade, e o mesmo se pode dizer da *experiência pura* ou da *Erlebnis*. Observe-se a descrição de *experiência monádica* (*primeiridade*) feita por Pignatari:

> Uma *qualidade* de sentimento – por exemplo, uma certa cor vermelha – pode ser imaginada como constituindo o todo da experiência de alguém, sem qualquer sentido de começo, fim ou continuação, sem qualquer autoconsciência distinta do sentimento da cor, sem comparação com outros sentimentos – e ainda continuar a ser a própria cor que vemos. (PIGNATARI, 2004: 41)

E compare-se com essas falas de Merleau-Ponty e Bergson, já citadas anteriormente:

> Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica. (MERLEAU-PONTY, 2006: 27/28)

> Ao lado da inteligência, com efeito, há a percepção imediata, por cada um de nós, de sua própria atividade e das condições nas quais esta se exerce. (BERGSON, 2006: 106)

O *indeterminado*, como diz Merleau-Ponty, em que se apresenta a *qualidade*, é um reflexo dessa "*percepção imediata*" de que fala Bergson e que pode ser entendida como a experiência pura, a *Erlebnis*, a primeiridade. O valor dessa experiência na música indeterminista é seminal. É ela, por exemplo, que viabiliza a proposta de Cage de "ouvir os sons como eles se apresentam e não como idéias ou sentimentos". É a experiência pura do músico que é requisitada na leitura de um gráfico musical. Claro que suas experiências adquiridas – suas *Erfahrungen* – estarão sempre presentes desempenhando a função de reconhecimento de terreno. Mas a reivindicação de amenizar o raciocínio lógico no momento da interpretação, de reagir a estímulos "sem pensar", ou mesmo a abertura do compositor para aceitar como válidos quaisquer sons que ocorrerem, são indícios do papel principal que a experiência assume nas iniciativas indeterministas.

Essa valorização da experiência não implica necessariamente numa queda na "qualidade" dos trabalhos nem num niilismo estético, onde tudo é válido. Há um elemento que, não substituindo o racional, mas somando-se a ele, garante o bom funcionamento de um sistema criativo, no caso uma poética composicional. Esse elemento é a intuição.

A intuição não é um dado inconsciente ou místico, nem muito menos uma propriedade mágica substituta do pensamento. A intuição, segundo Bergson, é um método. O método da intuição é amplamente usado em diversas áreas de atividade humanas, embora de forma inconsciente, ou com outras denominações. Gilles Deleuze dissecou o método da intuição bergsoniano, enumerando suas regras.

> A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de "precisão" em filosofia. (DELEUZE, 1999:8)

Das regras do método da intuição vamos nos ater à primeira, e à sua regra complementar (segundo a organização de Deleuze) para falar de uma das razões de ser do indeterminismo: a extrapolação de limites. Como vimos no Capítulo 1, ao falar da música experimental, uma característica marcante dessa e de outras correntes indeterministas é a extrapolação dos limites de um sistema de referência. Mais do que simples iconoclastia, essa atitude de extrapolação é um dos motores da evolução dos próprios sistemas. No

caso da música, por exemplo, estaríamos ainda apenas resolvendo dominantes se os experimentos do século XX não tivessem extrapolado tantos padrões.

Pois bem, a primeira regra do método de intuição é a de aplicar a prova do verdadeiro ou falso aos problemas. Denunciar um falso problema é livrar-se de uma restrição ilusória ou desnecessária, é colocar-se livre para criar, ou seja, para viabilizar "o novo". A verdadeira liberdade, como diz Bergson, é poder colocar seus próprios problemas.

> Mas colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo. (DELEUZE, 1999: 10)

Os falsos problemas podem ser inexistentes ou mal-colocados. Como exemplos do primeiro tipo, Bergson apresenta o problema do não-ser, o da desordem ou o do possível. Suas análises consistem em mostrar que há *mais* e não *menos* na idéia de não-ser do que na de ser; na desordem do que na ordem; no possível do que no real.

> Na idéia de não-ser, com efeito, há a idéia de ser, mais uma operação lógica de negação generalizada, mais o motivo psicológico particular de tal operação [...]. Na idéia de desordem já há a idéia de ordem, mais a sua negação, mais o motivo dessa negação (quando encontramos uma ordem que não é aquela que esperávamos). Na idéia de possível há mais do que na idéia de real, "pois o possível é o real contendo, a mais, um ato do espírito, que retrograda sua imagem no passado, assim que ele se produz", e o motivo desse ato (quando confundimos o surgimento de uma realidade no universo com uma sucessão de estados em um sistema fechado). (DELEUZE, 1999: 14)

E seguindo a mesma lógica: há mais na idéia de *indeterminação* do que na de *determinação*, pois a determinação é a exclusão de elementos indeterminados, ao passo que a indeterminação é a inclusão virtual de qualquer elemento. Essa é a lógica, por exemplo de uma leitura de *4'33"* (peça composta somente por silêncios) de John Cage. O silêncio feito pelo músico chama a atenção para todos os outros sons que podem vir a acontecer no ambiente. A instrução é para que o músico fique sem tocar absolutamente nada, durante quatro minutos e trinta e três segundos – a peça é em três movimentos e há pausas no silêncio entre eles, quando se pode fazer o barulho que quiser – mas, o fato de não tocar não cria o silêncio: os sons do ambiente continuam acontecendo. O elemento

indeterminado – os sons – se abre para todo um universo de possibilidades válidas inclusive a única determinada – o silêncio.

Nada é por acaso?

É notável que, nas línguas ocidentais, as palavras referentes à indeterminação dos eventos (em português, por exemplo: acaso, chance, azar, aleatório, etc.) tenham uma relação estreita com o conceito de queda ou o verbo cair, e desses conceitos com o *dado*, utensílio usado desde a antiguidade em jogos de azar.

Azar e *aleatório* têm relação com o jogo de dados. A palavra azar deriva do substantivo árabe *al-zhar*: o dado, assim como *alea* em latim significava dado, e por extensão, sorte[34]. A palavra acaso, deriva do latim *casu*, flexão do verbo *cadere* (cair). *Chance* – palavra francesa incorporada a outras línguas como o inglês e o português – é uma versão moderna da palavra *cheance*, que poderia ser traduzida rapidamente por *cadência*, também derivada do verbo *cair*. Da mesma forma, *Zufall*, termo alemão para acaso, tem estrutura idêntica, com a preposição *zu* (a, para, por...) e o radical do verbo *fallen* (cair).

Enquanto não surgiu Newton, imprimindo um novo tom científico com sua lei da gravitação universal, tudo o que caía se devia a uma força desconhecida e incontrolável: a força do acaso, assim como tudo o que acontecia inesperada e surpreendentemente. Paradigma da ciência moderna, o racionalismo newtoniano – objetivo, mecanicista, funcional, fundado da cadeia de causa e efeito – permaneceu quase inabalável até o século XX, quando os questionamentos da física quântica tornaram incerto tudo o que era determinado.

Três conceitos de acaso se cruzam na história da filosofia: o subjetivista, que atribui o acaso à confusão ou à ignorância do homem; o objetivista, que o atribui à mistura e à intersecção das causas; e a interpretação moderna, que define o acaso como a

---

[34] Informações colhidas no verbete *Chance* ("acaso"), em *The Dictionary of the History of Ideas*, mantido por *The Electronic Text Center at the University of Virginia Library* (http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-46).

insuficiência de probabilidades na previsão[35]. Essa classificação, um tanto esquemática, não parece levar em consideração o que Bergson chama de "novidade radical" e que parece muito mais próxima da essência do que o senso comum concebe como *acaso*. O acaso é a expressão mesma dessa novidade radical. O que acontece *por acaso* é o que não foi previsto, programado ou descrito previamente. O que não foi, mas não o que *não podia ter sido*, porque esse condicional é uma abstração lingüística que propicia uma distorção da realidade percebida. Independente de conhecermos ou não as causas do evento inesperado, a sensação de surpresa é real, e é expressão da existência da *novidade radical*. É preciso prestar atenção para as ilusões na relação de causa e efeito. Uma árvore, por exemplo, vem de uma semente, mas isso só é verdade porque há a árvore: sem ela não haveria conhecimento de uma semente geradora ou essa semente poderia ter sido qualquer outra coisa, desde comida de passarinho a conta de um colar artesanal. Em outros termos, a semente é causa *necessária*, mas não *suficiente* dessa árvore. Bergson, sem falar de árvores, coloca a questão dessa forma:

> No fundo das doutrinas que desconhecem a novidade radical de cada momento da evolução, há muitos mal-entendidos, muitos erros. Mas há, sobretudo, a idéia de que o possível é menos que o real e de que, por essa razão, a possibilidade das coisas precede sua existência. Estas seriam, assim, antecipadamente representáveis; poderiam ser pensadas antes de serem realizadas. Mas é o inverso que é verdade.[...] Pois o possível é apenas o real com, em acréscimo, um ato do espírito que repele sua imagem para o passado assim que ele se produziu.
>
> Ao mesmo passo que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem reflete-se atrás dela no passado indefinido; descobre-se assim ter sido, desde sempre, possível; mas é nesse momento preciso que começa a tê-lo sido sempre, e eis porque eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido uma vez que a realidade tiver aparecido.

Ou seja, o acaso – o que cai... – seja desconhecimento das causas, seja ignorância, seja confusão, é uma palavra que se relaciona com a noção de *novidade radical*, proposta por Bergson. E essa noção desafia justamente o determinismo lógico. Dizer que nem tudo tem um porquê, que algumas coisas acontecem por acaso, é o mesmo que dizer que nem tudo tem explicação, porque a explicação só existe a partir do momento que ela é conhecida.

---

[35] Dicionário de Filosofia Abbagnano, verbete ACASO.

Uma causa desconhecida não passaria, portanto, de uma "possível causa". Mas, se como diz Bergson, "o possível é apenas o real com, em acréscimo, um ato do espírito que repele sua imagem para o passado assim que ele se produziu"(BERGSON, 2006: 113), a possível causa parte sempre de algum dado real. Sem esse dado real, não há *possível* e, por uma simples operação lógica, podemos dizer que a causa inexiste. No fundo, trata-se de um falso problema: sem um dado real que traga o possível à tona, esse possível não será sequer mencionado.

A importância dessa discussão no âmbito da música reside na função que a *novidade radical* bergsoniana desempenha nas músicas indeterministas. O "novo" surge das escolhas facultadas aos intérpretes, dos sons resultantes da experimentação, das configurações formais decorrentes de uma improvisação, etc.

Existe, porém, um outro foco para o conceito de acaso, justamente na prática da "música do acaso", a *chance music*. O acaso da *chance music* opera na formação da peça musical, mas não na sua performance. Ao jogar as moedas, ou dados, ou qualquer outro instrumento para realizar suas escolhas casuais, o compositor está abrindo mão de algumas de suas decisões em favor do acaso. Mas o acaso, nesse caso, não se apresenta como indeterminação irrestrita, já que as possibilidades de realização são limitadas ao número de combinações possíveis, por exemplo, entre os lados de três moedas. Esse acaso é muito mais restrito do que as atualizações possíveis de uma partitura gráfica, que são praticamente infinitas pois dependem das referências pessoais, do estado de ânimo e da intencionalidade de um ser humano.

O acaso da *chance music* seria um substituto da intencionalidade do compositor em relação ao material composicional ou à manipulação desse material, mas não de forma absoluta, pois, em geral, as interpretações do material gerado pelo acaso são pré-formatadas pelo próprio compositor, geralmente na forma de tabelas correspondentes aos parâmetros a serem manipulados.

A imprevisível novidade

O *imprevisível* – e consequentemente o *novo* – são valores almejados pela ideologia indeterminista musical. A expressão desse valor, porém, não se dá na forma de um paradoxo: esperar o inesperado, planejar o novo. A imprevisibilidade se manifesta no

simples ato de aceitar a ocorrência dos eventos; o novo surge a todo momento, sem que o tenhamos programado. Ao contrário do que comumente se objeta, isso não significa assumir uma postura passiva ou preguiçosa de "esperar as coisas", sobretudo no caso específico do artista criador: trata-se de manter um estado de *plena atenção*, como quer o zen-budismo, ou em outras palavras, ativar a *percepção* para captar os eventos, ao mesmo tempo em que os recriamos.

Atenção e *percepção* (assim como a *intuição*) são atos intencionais e não reflexos involuntários. Atenção, percepção e intuição são habilidades capazes de ser trabalhadas e o aperfeiçoamento dessas qualidades propicia uma relação mais íntima com a *novidade*. Para uma arte em que a novidade é um valor, esse treinamento perceptivo será um instrumento básico de formação. É desnecessário dizer que, muito mais do que as expressões indeterministas, essas habilidades são fundamentais para todo fazer artístico.

Imprevisível e "impre*dizível*"

Há uma palavra inglesa – *unpredictability*, frequentemente traduzida como "imprevisibilidade" – que leva a pensar sobre a questão da novidade. **Un-pre-*dictable*** = o que não pode ser *dito* ou *ditado* com antecedência, poderia ser melhor traduzida por im-pre-ditável, ou *im-pre-dizível*, para buscar um termo com sonoridade similar ao nosso impre*visível*. Correndo o risco de me prender a detalhes, há uma sutil diferença entre impre*visível* e impre*dizível*. O primeiro é o que não se pode *ver* (e, por extensão, compreender, captar, assimilar, vislumbrar, etc) previamente, e o segundo, como vimos, é o que não pode ser *dito* (ou seja: descrito, concebido, determinado, definido, etc) com antecedência.

Ver e *dizer* são verbos que expressam ações distintas na relação com o sujeito que as executa: *ver* é um ato, em certa medida – mas não totalmente – passivo. Para se ver algo é preciso que esse algo se mostre à nossa percepção, ainda que seja na forma de uma ilusão. Quer dizer, não estamos sequer tocando no ponto da existência "física" do que há para ser visto, mas sim no fato de que ver é uma experiência *primeira*, com carga intencional menor do que a da ação de *dizer* algo. *Dizer* é um ato intencional de geração de uma mensagem formulada na nossa consciência.

Impredizível seria uma coisa que virá a existir, mas da qual não se pode falar nada, algo que *ainda* não existe na consciência. Parece que chegamos num pico de abstração e a neblina começa a deixar turva qualquer possibilidade de entendimento. Mas a coisa toda pode ser mais simples do que parece. As palavras-chave são *novidade* e *intuição*.

O novo

Falou-se (e ainda se fala) muito sobre a "nova música" no século XX, mas não só nele. Na história da música o novo é tido como valor e como falha. Que o confirmem a *Ars Nova*, a *Bossa Nova*, a *New Wave*. As "vanguardas" reivindicam o *novo*. Mas onde está a novidade? Não há nada de novo debaixo do Sol? Ou não se entra duas vezes no mesmo rio?

Tudo o que é novo é em certa medida desconhecido. O "novo" agrega informação à experiência. A *experiência pura* é sempre nova, no sentido de que traz uma informação não-decodificada, uma sensação. O susto talvez seja a mais legítima expressão da existência do novo. Se tomamos um susto é porque ele era inesperado, imprevisível, e o que ocorre é tão novo (e no caso, assustador) que reagimos instintivamente com um grito, um pulo, um alargar de olhos que não temos ocasião de ensaiar.

Que papel tem o "novo" na música indeterminista? O papel fundamental de "resultado desejado". Numa obra indeterminista, a maioria dos planos é feita para que aconteça algo inesperado, nem que seja apenas para o compositor. Desde as peças mais limitadas – peças móbile em que apenas a ordem das seções é facultada, e mesmo assim segundo regras – até os experimentos mais radicais – partituras gráficas sem nenhum compromisso com as convenções de leitura, performances, "ações" (tipo Fluxus), improvisações livres – toda obra indeterminista carrega um espírito de 'vamos ver no que vai dar'.

Premissa básica do Zen-Budismo, seguido por Cage e outros: tudo o que acontece a todo momento é sempre novo. Nada se repete. Henri Bergson parece concordar, quando diz que "a realização traz consigo um imprevisível nada[36] que muda tudo". Segundo sua

[36] Embora não tenha sido conferido no original em francês, a construção "um imprevisível nada que muda tudo" usa a palavra *nada* (*rien*, em francês) de maneira peculiar, para significar uma coisa

teoria do possível e do real, estamos sempre nos confrontando com informações e experiências novas, mas os nossos condicionamentos racionais estão sempre tentando categorizá-las e reduzi-las a efeitos de causas passadas. No entanto, só reconhecemos as causas de um fenômeno depois que ele acontece, ou, no pensamento de Bergson, é o real que determina o possível, e não o contrário:

> Que possamos inserir algo real no passado e trabalhar assim de marcha a ré no tempo, nunca o pretendi. Mas que possamos ali alojar o possível, ou antes, que o possível vá ali se alojar por si mesmo a todo instante, isto não é de se duvidar. Ao mesmo passo que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem reflete-se atrás dela no passado indefinido; descobre-se assim ter sido, desde sempre, possível; mas é nesse momento preciso que começa a tê-lo sido sempre, e eis porque eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido uma vez que a realidade tiver aparecido. [...]dizemo-nos que, em nosso presente atual, que será o passado de amanhã, a imagem de amanhã já está contida ainda que não a consigamos apreender. Precisamente aí está a ilusão. (BERGSON, 2006: 114)

Essa concepção do novo diz respeito à experiência cotidiana. Mas, e na criação artística, como isso se dá? Criar o novo não seria uma contradição, já que o *novo* surge inesperadamente? De certa maneira, é possível elaborar formas deliberadamente "novas", se a "novidade" dessas formas consistir em arranjos de baixa probabilidade. Quanto mais elementos improváveis forem reunidos, maior a sensação de novidade, ou pelo menos de estranhamento, o que já é um passo.

Mas o novo a que nos referimos, o novo que realmente faz diferença no contexto indeterminista é de outra natureza, essencialmente distinto do novo de "baixa probabilidade". A "novidade radical", como a chama Bergson, está para a baixa probabilidade como uma revolução está para uma reforma. O "novo" sintetizado a partir de elementos de baixa probabilidade mantém um compromisso com uma estirpe, com uma ascendência. A *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, causou polêmica e indignação pelo seu alto teor de improbabilidade: mas hoje, vista à distância de um século, está perfeitamente inserida na tradição, segue padrões canônicos de orquestração,

---

ínfima, um detalhe mínimo (*un petit rien*). O jogo entre *nada* e *tudo* poderia passar despercebido em português pelo desconhecimento da diferença do uso do termo em francês.

condução de vozes, escrita. Isso não nega sua novidade e seu impacto. Certamente a Sagração traz informações novas ao sistema musical ocidental, mas não há nela uma ênfase na postura "vamos ver no que vai dar". É mais lícito acreditar que Stravinsky tinha expectativas um pouco mais detalhadas sobre a peça.

O indeterminismo procura o novo desconhecido, e quer que ele faça parte de sua composição. O preço que se paga é a abdicação parcial do controle. Uma concepção de liberdade que inclui uma responsabilidade do criador em "não criar algo", deixar brechas por onde o indeterminado e o novo possam entrar. Oculta sob essa atitude pode estar a vontade de se arriscar a vislumbrar algo de beleza incomum, ou a simples vontade de se arriscar. A liberdade e a vontade são elevadas, sobre a necessidade e a regra, ao status de princípios estruturais. Com o uso sempre polêmico da palavra *liberdade*, Bergson põe sua argumentação. O trecho a seguir, embora longo, é extremamente pertinente para todos os aspectos do presente estudo:

> O erro das doutrinas – bem raras na história da filosofia – que souberam abrir espaço para a indeterminação e para a liberdade no mundo foi o de não terem visto aquilo que sua afirmação implicava. Quando falavam de indeterminação, de liberdade, entendiam por indeterminação uma competição entre possíveis, por liberdade uma escolha entre os possíveis – como se a possibilidade não fosse criada pela própria liberdade! Como se toda outra hipótese, pondo uma ideal preexistência do possível ao real, não reduzisse o novo a ser apenas um rearranjo de elementos antigos!
>
> [...]
>
> Mas a verdade é que a filosofia nunca admitiu francamente essa criação contínua de imprevisível novidade. Os antigos já a repugnavam, pelo fato de que, mais ou menos platônicos, se figuravam que o Ser era dado de uma vez por todas, completo e perfeito, no imutável sistema das Idéias [...] Seria o tempo que teria estragado tudo. Os modernos colocam-se, é verdade, de um ponto de vista completamente diferente. Não tratam mais o Tempo como um intruso, perturbador da eternidade; mas de bom grado o reduziriam a uma simples aparência. O temporal, então, não é mais que a forma confusa do racional. [...] O real torna-se mais uma vez o eterno, com esta única diferença de que é a eternidade das Leis nas quais os fenômenos se resolvem, ao invés de ser a eternidade das Idéias que lhe servem de modelo. Mas, num caso como no outro, lidamos com teorias. Atenhamo-nos aos fatos. O Tempo é imediatamente dado.

> Isso nos basta e, na espera de que nos demonstrem sua inexistência ou sua perversidade, simplesmente constataremos que há jorro efetivo de novidade imprevisível. (BERGSON, 2006: 116)

Tomemos uma frase como essa: "É só por obra e graça da repetição que tivermos encontrado nas coisas que haverá novidade em nossos atos". É possível extrair dessa simples informação, implicações que dizem respeito à relação entre uma *experiência vivida* em particular (ou *Erlebnis*) – geradora de *novidade* – e as experiências de vida (ou *Erfahrung*) viabilizada pela *repetição*. Podemos encontrar na intenção de extrapolar os limites dos sistemas de referência (estabelecidos sobre *repetições*), um outra intenção subjacente de encontrar a *novidade*. Enfim, acredito que o *sentido* do pensamento de Bergson é o mesmo que norteia as buscas das expressões artísticas *indeterministas*. E, mais do que isso, à ênfase dada ao *tempo* (ou *pura duração*), coloca a música como um dos campos mais fecundos para nos ajudar a "descortinar, para além da fixidez e da monotonia percebidas de início por nossos sentidos hipnotizados pela constância de nossas necessidades, a novidade incessantemente renascente, a movente originalidade das coisas."

A música, como arte, tem um compromisso tanto com a "*movente originalidade das coisas*" quanto com a "*constância das necessidades*". As funções da música (de ritual, de entretenimento, etc) não apagam o sentido essencial de novidade do fenômeno. O indeterminismo mantém uma ênfase intencional na "*novidade incessantemente renascente*".

A forma virtual

Quando falamos de *possível* e *real*, duas outras categorias similares vêm à mente: *virtual* e *atual*. Que diferença há de fato entre esses pares? Qual a importância desses conceitos para nossa investigação?

É fácil confundir *virtual* com *possível* e *atual* com *real*. Para começar a desfazer essa confusão vamos nos deter nos significados originais dos termos. A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, que por sua vez deriva de *virtus*: força, poder. Virtual é o que existe em potencial e não em ato. O virtual tende a se atualizar, sem passar à concretização efetiva ou formal. Como diz Pierre Lévy:

> Em todo rigor filosófico, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são somente duas maneiras de ser diferentes. Aqui, é preciso introduzir uma distinção capital entre possível e virtual, que Gilles Deleuze clareou em *Différence et répétition 1*. O possível e já todo constituído, mas se encontra nos limbos. O possível se realizará sem que nada mude na sua determinação ou na sua natureza. É um real fantasmagórico, latente. O possível é exatamente como o real: só o que lhe falta é a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno desse termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma. A diferença entre possível e real é pois puramente lógica.[37]

A maioria das músicas *indeterministas* (as experimentais inclusive) trabalha com formas virtuais. Um forma *virtual* pode comportar muitas formas *possíveis* e todas serão (possivelmente) *reais*. No momento em que se toca uma versão de uma forma virtual, está sendo realizada uma *atualização*. A atualização traz a forma virtual à realidade. Se a forma virtual determina um número limitado de atualizações aceitáveis (de acordo com a proposta da obra), ela está determinando também quais as formas *possíveis* de se tornarem *reais* numa *atualização*.

O possível se distingue do virtual também, pelo fato de ter este último uma existência independente em relação a seu outro aspecto, o atual. Uma existência puramente virtual pode nunca ser atualizada, mas uma existência puramente possível, é uma inexistência. O possível em relação a um real inexistente é uma mera conjectura, é possível por ter sido formulado, é possível por não ser impossível:

> *Hamlet* era sem dúvida possível antes de ser realizada, se entendermos com isso que não havia obstáculo intransponível à sua realização. Nesse sentido particular,

---

[37] En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel : virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes.

Ici, il faut introduire une distinction capitale entre possible et virtuel, que Gilles Deleuze a mise en lumière dans Différence et répétition 1. Le possible est déjà tout constitué, mais il se tient dans les limbes. Le possible se réalisera sans que rien ne change dans sa détermination ou dans sa nature. C'est un réel fantomatique, latent. Le possible est exactement comme le réel : il ne lui manque que l'existence. La réalisation d'un possible n'est pas une création, au sens plein de ce terme, car la création implique aussi la production innovante d'une idée ou d'une forme. La différence entre possible et réel est donc purement logique.

> chamamos possível o que não é impossível; [...]Possibilidade significava, há pouco, "ausência de impedimento"; vocês entendiam simplesmente com isso que os obstáculos, tendo sido transpostos, eram transponíveis.[38] (BERGSON, 2006: 117)

O virtual, no entanto, é uma força, não uma conjectura. Uma forma virtual é uma potência geradora de diversas possíveis formas atuais. Todas essas possíveis são indeterminadas. A potência do virtual também é indeterminada em seu alcance de atualização, mas sua existência não é questionável. Se vemos um músico sentado ao piano, com uma catálogo de Suítes de Bach, à sua frente, temos uma forma virtual presente: todas as suítes constantes no livro, mais o pianista capaz de lê-las e tocá-las, mais o piano capaz de ser tocado – tudo aponta numa direção. Que suíte ele tocará? Impossível saber se tivermos apenas essas informações.

Existe, porém, a possibilidade de o pianista subir na tampa do instrumento e fazer um strip-tease? Ou de ele começar a lutar jiu-jitsu, aplicando um mata-leão no piano? Sim, mas apenas porque hipoteticamente nada disso é impossível. Essas possibilidades, porém, não estavam previstas na forma virtual que configuramos no parágrafo anterior. Caso o pianista tirasse a roupa ou lutasse com o piano, ele estaria abrindo o campo de possibilidades e estaria criando, na experiência de que presenciasse essas cenas, uma jurisprudência nova de possibilidades. Como coloca Bergson:

> Acredito que acabaremos por achar evidente que o artista cria o possível ao mesmo tempo que o real quando executa sua obra. [...] Como não ver que, embora o acontecimento se explique sempre, *post factum*, por tais ou tais acontecimentos antecedentes, um acontecimento inteiramente diferente se teria explicado com igual propriedade, nas mesmas circunstâncias, por antecedentes diferentemente escolhidos – que digo eu? Pelos mesmos antecedentes diferentemente recortados, diferentemente distribuídos, enfim, diferentemente percebidos pela atenção retrospectiva? De trás para frente, desenvolve-se uma remodelagem constante do passado, da causa pelo efeito.

---

[38] **Nota de rodapé do texto original (p. 117)**: "E ainda cabe perguntar-se em certos casos se os obstáculos não *se tornaram* transponíveis graças à ação criadora que o transpôs: a ação, em si mesma imprevisível, teria criado a "transponibilidade". Antes dela, os obstáculos eram intransponíveis e, sem ela, assim teriam permanecido."

Algumas obras conceituais utilizam uma estratégia formal que visa à uma extrapolação por contradição, do sistema de referência. As ações musicais do grupo Fluxus seguem essa sistemática. Dois exemplos idealizados por Emmett Williams (SMITH – OWEN – SAWCHYN, 2002: 59) :

- **Piano Concerto for Paik No.2**

Membros da orquestra sentam-se e esperam pelo pianista.
O pianista entra, cumprimenta e anda para o piano.
Antes de chegar ao piano ele pula do palco e corre para a saìda.
Os membros da orquestra devem correr atrás dele, pegá-lo,
e trazê-lo de volta para o piano.
O pianista deve tentar ao máximo se manter longe do piano.
Quando ele finalmente for colocado ao piano as luzes se apagam.

- **Duet for Performance and Audience**

O performer, no palco em silêncio, espera por uma
reação audível do público e a imita.

A tensão entre virtual, possível, atual e real, não é uma característica exclusiva das empreitadas indeterministas. Formas virtuais são encontradas em abundância em todos os contextos musicais. Tomemos como exemplo a música popular brasileira.

Se combinarmos os quatro termos (*virtual*, *atual*, *possível* e *real*) veremos que implicações um terá sobre o outro. Vamos supor uma canção popular transcrita num *songbook*. As informações musicais que temos são: a letra da canção, a melodia e a harmonia cifrada (somente os nomes dos acordes, Am = lá menor, E7= mi com sétima, etc...)[39], às vezes pode haver uma indicação de estilo (samba, rock lento, etc). O intérprete que pega o violão para tocar essa música, vai escolher, dentro das possibilidades, que configuração manual terá cada acorde cifrado.

Então, consideremos a cifra **Am** (lá menor). Há diversas maneiras de se tocar um acorde de *lá menor* no violão. **Am**, é a forma *virtual* desse acorde. As várias posições manuais e

[39] É muito comum nesse tipo de transcrição haver também os desenhos dos acordes (também chamados popularmente de cifras) no braço de algum instrumento de cordas, em geral o violão. Para o nosso exemplo vamos considerar que não temos acesso a esse tipo de cifra.

seus resultados sonoros, aceitos como *lá menor* são as formas possíveis. A(s) forma(s) que o músico escolher para tocar será, cada uma, uma forma atual.

Partindo de outro ponto, imaginemos o músico (violonista) tocando um acorde. Esse acorde é uma atualização de *lá menor,* sua forma virtual é representada em cifra por **Am**. Então imaginemos que esse músico está tocando com outro músico – um baixista, digamos. A atualização de Am que o violonista está tocando utiliza as notas lá, dó e mi, somente. Se o baixista toca, simultaneamente, a nota fá, o que ouvimos é um acorde de *fá maior com sétima maior*. Em relação à mão do violonista, o acorde *atual* não mudou: continua sendo lá-dó-mi, naquelas casas e cordas onde ele escolheu tocar. Mas, um fato *real* (a nota do baixo), transformou a forma virtual (não é mais **Am**, e sim **F7M**, ou **F7+**, na cifra "de revistinha"). Assim, ao considerarmos lá-dó-mi, como *atualização*, podemos deduzir várias *formas virtuais possíveis* em que ele poderia estar encaixado se for colocada a variável da nota adicional no baixo. Se o baixo for em lá, a *forma virtual real* será *lá menor* (**Am**); se for em fá, *forma virtual real* será *fá maior com sétima maior* (**F7M** ou **F7+**, só para citar duas entre várias representações possíveis).

Concluímos que, assim como virtualidade e atualidade são duas maneiras de ser diferentes, possibilidade e realidade são dois contextos diferentes. Se, como diz Bergson, "o possível é apenas o real com, em acréscimo, um ato do espírito que repele sua imagem para o passado", todos os virtuais e atuais com que nos depararmos são reais e imediatamente a partir do reconhecimento de sua realidade, geram *possíveis*.

Uma *realidade virtual* é um campo de condições – pode ser expressa por uma hipótese, por exemplo ("talvez esse acorde seja *lá menor*") – enquanto que a *realidade atual* é o que se apresenta de fato – que pode ser expresso por uma afirmação, ainda que seja disfarçada de negativa ("não sei que acorde é esse" [mas sei que é um acorde, não um espirro!]).

No Capítulo 3 será apresentado um esquema de análise baseado na observação das formas virtuais e em suas possibilidades de atualização. Acredito que a invcestigação das formas virtuais pode ser útil não apenas para o estudo de composição indeterminista, mas também para o estudo de composição linear, de formas fixas, sobretudo em relação à geração de material pré-compositivo. Um olhar voltado para as formas virtuais também pode ser

muito proveitoso no estudo da música popular (como tentei demonstrar) e para a pesquisa etnomusicológica.

Neste capítulo pretendi levantar os princípios do indeterminismo musical baseado em conclusões oriundas de observações dessa prática confrontadas com teorias filosóficas que justificassem seus procedimentos. Nos próximos capítulos serão demonstradas algumas possibilidades de aplicação desses princípios na minha obra musical.

Capítulo 3 - Poética

"O poeta é um filósofo que esquece, para poder olhar de novo"
Adolfo Montejo Navas
Pedras Pensadas

Este capítulo trata da maneira como utilizo os princípios indeterministas em algumas de minhas composições. Ele servirá como guia para a análise das peças, no próximo capítulo. Os pontos abordados neste capítulo serão três: a *Forma*, a *Notação* e as *Influências*.

Na parte dedicada à *Forma*, apresento conceitos e termos que costumo usar ao me referir a certos procedimentos formais das músicas que componho. Alguns desses conceitos podem eventualmente ser utilizados na análise de outras músicas, de outros compositores, mas não há aqui nenhuma intenção de apresentar um método sistematizado de análise. Apenas descrevo uma maneira de organizar o pensamento formal quando componho peças "abertas" ou "experimentais".

A parte dedicada à *Notação* traz considerações sobre os princípios que orientam as notações especiais utilizadas em algumas peças, e também sobre a ressignificação da notação tradicional. Uma breve visão sobre os vários tipos de notação empregados (gráfica, métrica, sugestiva, indutiva) e suas funções na formação de uma obra musical.

A seção sobre as *Influências* é uma apresentação livre (e um talvez tanto caótica) dos vários estímulos que influenciam o meu processo de composição. Fazendo uma espécie de auto-análise criativa, tento demonstrar como mimetizo procedimentos de outras linguagens artísticas (poesia, artes gráficas, dança, etc.) e práticas outras áreas de atividade humanas (lingüística, política, culturas "alienígenas"[40]) traduzindo em idéias musicais.

---

[40] "Alienígena" aqui não se refere a nenhum E. T., mas sim ao sentido antropológico da palavra: estranho, estrangeiro, vindo de uma cultura distinta da minha.

Propostas e respostas

A questão colocada em foco neste capítulo é a da natureza de proposta da composição musical. Parto do princípio de que toda composição contém uma proposta – ou é uma proposta – a ser aceita. Mas, em que consiste essa tal proposta? A proposta pode ser entendida como um processo semiótico: seria uma mensagem enviada e a aceitação (que implica entendimento) seria uma decodificação e uma resposta a essa mensagem. Então, quando crio uma obra musical, ela é apresentada como proposta ao intérprete – que, aceitando a proposta, vai tocá-la (resposta) de acordo com as expectativas implícitas e seu entendimento particular delas – e ao ouvinte – que, aceitando a proposta, vai responder também de acordo com alguma expectativa, também de acordo com seu entendimento.

Por exemplo: se crio uma obra que é uma performance musical onde a organização dos sons não importa, mas apenas as ações performáticas prescritas, essa proposta terá sido aceita pelo intérprete se ele se dispuser a seguir as instruções e realizar as ações. A maneira exata como ele vai realizar essas ações está fora do controle da proposta, faz parte da resposta do intérprete. Como se trata de um caso extremo, essa proposta será considerada aceita pelos "ouvintes" (no caso espectadores) seja lá qual for a sua reação. Se, além disso, estiver incluída na proposta uma participação do público na performance, ela terá sido respondida caso alguém se manifeste nesse sentido.

Mas se a proposta é outra, digamos, apresentar um tema e improvisar sobre uma harmonia (um tema de jazz, por exemplo), ela terá sido aceita se os músicos envolvidos compreenderem a harmonia e será respondida caso se disponham a improvisar dentro dos limites da proposta. Pelo público, terá sido aceita se houver uma compreensão básica da estrutura que permita sua fruição e a resposta pode vir na forma de estalar de dedos, bater de pés ou de caras amarradas (a resposta negativa, também válida).

Vale observar: os padrões estéticos de aceitação, a questão do gosto ou do desempenho técnico, não foram colocados como critério de avaliação de aceitação e

sim como classificação de resposta. A questão aqui gira toda em torno apenas do entendimento. Uma determinada música pode me desagradar profundamente, posso considerá-la feia, brega, chata, mas se ainda assim eu compreender que se trata de uma música, pelo menos parte da proposta terá sido aceita.

Para uma visão geral sobre essas questões de proposta e resposta, ver a última seção desse capítulo. Por ora vamos passar às considerações sobre a Forma.

FORMA

Segundo a teórica das artes visuais, Fayga Ostrower, forma é "a maneira como certas relações se configuram num contexto". Definição tão precisa quanto vaga. Sabendo quais são as relações e qual o contexto, saberemos a maneira como se configuram? Ou falta uma peça? A melhor maneira de se apreender uma maneira (um jeito, uma forma) parece ser experimentando. Forma e maneira são análogos. Uma definição absoluta de forma, implicaria numa compreensão absoluta da maneira. Mas há muitas maneiras de se definir a forma.

O parágrafo acima nada mais é do que um exemplo de forma. Uma lógica escolhida, um ou mais pontos de articulação, o uso recorrente (ou não) de elementos. Tudo, a granel, gera forma. Tendo a concordar com Earle Brown quando ele diz que "não existe algo como uma coisa ou evento amorfo (sem forma)", e tendo a concordar também, quando ele cita Bergson dizendo que "a desordem é apenas uma ordem que não procuramos"[41]. E completaria: nem desejamos, nem compreendemos, nem aceitamos.

Enfim, a música é um campo onde podemos deitar e rolar em divagações sobre a forma. Porque a música é basicamente só forma. Seguindo nos pensamentos tendenciosos, tendo a concordar com o pensamento de que forma é conteúdo (também, mas não só) e de que o meio pode ser (mas nem sempre é) a mensagem.

---

[41] "Of course there is no such thing as a formless thing; it's like what we call "disorder." As Bergson says, disorder is merely the order you are not looking for, and that's the way it is with "formless." (BROWN, 1966: 3)

Derivações, um momento de relaxamento do rigor formal. As considerações que tenho a fazer sobre a Forma, daqui por diante, são observações práticas. Algumas são apenas maneiras que achei para expressar alguns procedimentos que uso intuitivamente quando componho.

Planejamento e Programação Formal

A primeira observação a fazer é sobre o planejamento formal. As análises de formas lineares ("fechadas")[42] costumam basear suas descrições formais na ordem de aparição dos eventos. Se um evento x (digamos, uma melodia) aparece no início de uma frase musical e é seguido por um outro evento y, x será chamado de A e y de B. A construção de uma forma linear tem o pressuposto da sucessão de eventos determinada. O planejamento de uma forma linear fatalmente levará em consideração o que o ouvinte hipotético receberá antes ou depois. Praticamente todas as hierarquias formais das formas lineares se fundam neste princípio: o da linearidade, justamente.

O planejamento formal, portanto, consiste em colocar os eventos numa ordem linear desejada. É claro que não se resume a apenas isso e é claro também que "apenas isso" não é pouca coisa. Mas preenchido esse quesito, já se tem o terreno pronto para fincar os alicerces da Forma.

Muitos compositores recorrem a fórmulas de proporções (seção áurea, série Fibonacci) para encaixar os eventos de sua forma num padrão racional que supostamente reflita algum padrão psicológico. Outros investigam ordenações incomuns para obter seqüências de eventos inéditas, ou pelo menos originais, com o intuito de surpreender. Todos esses procedimentos são muito comuns na criação de uma obra musical e são todos igualmente válidos, mas essa preocupação estrutural não satisfaz "as demandas da arte":

---

[42] Prefiro a expressão forma "linear" a forma "fechada", já que o fechamento de uma forma só se dá na recepção. A linearidade estabelecida pelo criador, porém, é garantida por um registro como a partitura.

> Há milhares de peças de música que são estruturas bem ordenadas, inteligentemente formadas. Mas é óbvio que estrutura apenas não é suficiente para satisfazer as demandas da arte, ou não estaríamos aqui discutindo a Forma na nova música. O artesanato acadêmico baseado em critérios herdados não vai resolver a questão, nem satisfazer as condições únicas de envolvimento que o nosso presente clima de consciência demanda da arte.[43]

As formas "abertas" freqüentemente abrem mão de determinar a disposição dos eventos num discurso linear. Mas não sempre. Quando, por exemplo, o compositor estabelece regras de sucessão entre os eventos (do tipo: de A, pode-se ir para B ou C, mas não para D) ele está preocupado com a linearidade. Mas não com um sentido obrigatório. Há uma certa flexibilidade na articulação dos eventos, e uma certa engenharia que faz com que eles funcionem em combinações diferentes.

Para dar conta dessa engenharia, as formas abertas exigem já não um planejamento, mas uma programação formal. Uma forma variável é, em última análise, um programa gerador de formas lineares. A programação formal é o conjunto dos atributos necessários (regras, notação, indicações, sugestões) para descrever uma forma virtual.

Os criadores de música indeterminista, em geral, concentram bastante energia na questão da forma virtual. Por mais que a forma seja "aberta", há sempre um ato intencional do artista que faz com que aquela obra seja ela mesma e não qualquer outra coisa. Isso é o mesmo que dizer que, para trabalhar com a indeterminação há que se colocar a par do que é determinado, pois um não vive sem o outro. Ainda que a única coisa determinada numa obra seja seu título (como em algumas obras de arte conceitual), é isso o que a constituirá como obra. Ou seja, como já foi dito, o indeterminismo não nega a determinação, só tenta amenizá-la.

---

[43] There are thousands of pieces of music that are well-ordered structures, intelligently formed. But structure alone is obviously not enough to satisfy the demands of art, or we would not be here discussing *Form* in new music. Academic craftsmanship based on inherited criteria will not resolve the question, nor satisfy the unique conditions of involvement, that our present climate of consciousness demands from art.

Procedimentos e elementos

Costumo configurar a programação virtual das minhas músicas articulando os elementos da forma com os procedimentos formais. Muitas vezes a programação formal pode ser expressa na forma de diagramas ou gráficos que demonstrem como os elementos serão articulados pelos procedimentos. O que chamo de elementos são todos os materiais manipuláveis e articuláveis da forma. O que chamo de procedimentos são os meios utilizados para articular e manipular os elementos.

São elementos os materiais composicionais comuns: notas, séries, escalas, células rítmicas, proporções numéricas, objetos sonoros (timbrísticos), etc. Mas também outras classes de materiais: sugestões cênicas, elementos gráficos a serem realizados como som, enfim, qualquer material, determinado ou indeterminado, sonoro ou pré-sonoro (quer dizer: que crie condições para a realização de um evento sonoro) pode ser considerado um elemento na forma.

Os procedimentos são instruções, sugestões, regras, induções, incentivos, provocações, estratégias de controle e tudo o que possa servir de indicação, precisa ou vaga, para a manipulação de um ou vários elementos e/ ou a articulação de dois ou mais elementos. Alguns dos procedimentos mais comuns em peças indeterministas são as estratégias de controle, as instruções, as sugestões e as induções. Todos esses procedimentos podem ser utilizados simultaneamente numa mesma peça.

As estratégias de controle são limitadores da interpretação. Sua função é dar algum direcionamento à forma e manter sua homeostase[44]. Regras e proibições explícitas na programação formal são estratégias de controle. Limitadores escritos em notação musical são outro tipo de estratégia de controle. A importância das estratégias de controle numa obra indeterminista é diretamente proporcional ao grau de indeterminação apresentado na forma. Quanto mais indeterminada a peça, menos estratégias de controle ela terá. E quanto menos estratégias de controle tiver, mais elas serão importantes para a conservação de traços reconhecíveis que delimitem a obra.

---

[44] **Homeostase** (ou **Homeostasia**) é a propriedade de um sistema aberto, seres vivos especialmente, de regular o seu ambiente interno de modo a manter uma condição estável, mediante múltiplos ajustes de equilíbrio dinâmico controlados por mecanismos de regulação interrelacionados. Esse termo, de uso corrente no campo da biologia, aplicado à composição, se refere à dialética entre unidade e variação, presente em qualquer forma musical.

As estratégias de controle mais comuns são as regras. É comum encontrar, em muitas músicas indeterministas, regras que definem o que pode e (mais frequentemente) o que não pode ser feito com os elementos disponíveis. Dentro dessas regras pressupõe-se que o intérprete deva exercer suas escolhas, de acordo com as opções fornecidas na forma virtual.

Outro procedimento muito comum são as instruções. As instruções diferem das regras porque elas trazem uma informação operacional, mas não exatamente limitadora. Uma instrução pode servir para viabilizar uma ação ou conjunto de ações cujas conseqüências se desdobrarão (em geral indeterminadamente) em fatos sonoros. As instruções, assim como as regras, são procedimentos que devem ser descritos explicitamente na programação formal.

As sugestões e induções são de natureza diferente das regras e instruções. Uma sugestão pode ser entendida como uma espécie de 'instrução não obrigatória'. Uma indução é um estímulo subliminar para a realização de uma ação. As sugestões e induções não implicam em garantia de realização das ações sugeridas ou induzidas. Elas são, de fato, mensagens subliminares, instigações a realizações indeterminadas, ou apenas parcialmente determinadas. São virtualidades em geral bastante abertas.

Forma virtual e atualizações

As obras musicais – não só as indeterministas, mas quaisquer – são compreendidas como obras graças ao que chamo aqui de Forma Virtual. Uma forma virtual é um conjunto específico de informações com potencial para gerar formas atuais. Todas as músicas tem formas virtuais, mesmo as supostamente "fechadas" ou "determinadas". A partitura de uma musica é uma representação gráfica de sua forma virtual. É o que Nattiez chama de pré-formalização: "a seleção de um certo número de variáveis entre o conjunto dos fatos sonoros, indispensável para a transmissão e a permanência da obra". As tradições sem escrita também preservam formas virtuais: os cantos e toques passados por gerações através da tradição oral nada mais são do que formas virtuais orgânicas. A própria configuração desses cantos pode ir se transformando ao longo dos anos e dos séculos, mas o que há de unidade neles é a expressão da forma virtual.

No caso da música indeterminista, a forma virtual é trazida ao centro das atenções. As peças indeterministas apresentam em suas formas virtuais um campo de possibilidades para a organização do material. A diferença entre uma obra indeterminista e uma linear está na ênfase dada à variabilidade.No próximo capítulo, serão feitas considerações sobre as formas virtuais de cada peça e suas possíveis atualizações.

Classifico os enfoques analíticos em:

- Análise anterior, ou análise da forma virtual
- Análise posterior, ou análise da forma atualizada

A análise da forma virtual contém suas possibilidades de atualização. Normalmente não pode ser reduzida aos termos A, B, C, A' etc, que indicam ordem sucessiva e semelhança de material. No enfoque da forma virtual, são apresentados os termos da programação formal e o resumo da forma virtual, como gráfico ou diagrama.

Ainda na análise da forma virtual, podem ser demonstradas suas possibilidades de atualização mínima e máxima. Esses termos dizem respeito aos elementos que podem ou não ser omitidos na atualização. Uma atualização mínima é a que se pode fazer com o mínimo de elementos possíveis segundo a programação formal. Uma atualização máxima é a que contém todos os elementos e repetições desses elementos, permitidas pela programação.

Traçando uma forma virtual hipotética, podemos visualizar melhor as atualizações mínimas e máximas. A nossa forma virtual hipotética consta dos elementos A, B e C. A programação formal é a seguinte:

- Um dos elementos tem de ser excluído
- Os elementos que restarem podem ser tocados apenas uma vez ou,
- Um deles pode ser tocado duas vezes
- Os elementos podem ser organizados em qualquer ordem

A atualização mínima dessa forma virtual constará de apenas dois elementos sem repetição de nenhum. As possibilidades são de atualização mínima são:

- A –B
- B – A
- A – C
- C – A
- B – C
- C – B.

A atualização máxima dessa forma constará de dois elementos, sendo um deles repetido. Como a ordem é livre, as possibilidades de atualização máxima serão inúmeras. Para demonstrar apenas com dois elementos, A e B:

- A – B – A
- B – A – B
- A – A – B
- B – B – A
- A – B – B
- B – A – A

A análise da forma atualizada é mais próxima das análises formais tradicionais. Trata-se de uma descrição do discurso resultante de uma atualização da forma virtual de uma peça. A análise posterior é a análise de uma forma linear e "fechada", é a análise de uma suposta execução da obra. É como a análise de qualquer outra peça linear, comum. A análise, porém, pode remeter à forma virtual e nesse caso será chamada de Análise de Atualização, por revelar os processos entre a forma "aberta" e seu "fechamento".

Níveis formais: Momentos e eventos

A análise das peças no Capítulo 4 é realizada com base numa observação dos níveis de detalhamento da forma, ou simplesmente Níveis Formais. Os níveis formais se

classificam, da macro-forma à micro-forma em camadas, denominadas: primeiro nível, segundo nível, terceiro, etc. O primeiro nível é a macro-forma da peça e os seguintes as seções gradativamente mais detalhadas. Essa análise por níveis é um pouco diferente de uma análise por frases e seções. Devido à necessidade de avaliar os elementos independentemente de suas implicações lineares, a análise por níveis formais utiliza uma nomenclatura peculiar para se referir aos elementos.

Os elementos são classificados em dois tipos básicos:

- Momentos: as partes independentes numa macro-forma.
- Eventos: unidades estruturais da peça que compõem um momento. Os eventos são elementos independentes, podendo ser ocorrer tanto "vertical" (simultânea) quanto "horizontalmente" (sucessivamente).

A preferência pela expressão momentos, em vez de seções ou movimentos, se deve ao caráter temporal e único conotado por essa palavra. Um momento é uma parte independente de uma peça, que pode ser articulada com outras, mas tem um sentido em si. Um momento pode ser comparado a um movimento ou a uma seção e o que caracteriza melhor um momento é que ele é composto de eventos. O que define a separação em momentos é a indicação explícita do compositor ou a leitura dos intérpretes (músico, ouvinte, analista, etc..), dependendo da configuração formal da peça (caso seja uma forma móbile, ou circular, ou aberta, etc...)

O termo evento é uma nomenclatura emprestada de Earle Brown, usada num sentido muito próximo ao que ele usa. Eventos são ocorrências sonoras com um sentido de frase, semelhantes a um gesto. Um evento pode ser o arpejo de um acorde, uma polirritmia, uma ária de soprano, uma colagem sonora específica, etc. O evento é uma célula formal que compõe, com outros eventos, um momento. Eventualmente podem ser classificados sub-eventos, ou eventos muito pequenos que compõem um evento maior.

Veja-se que os termos acima não substituem outros como: tema, motivo, seção, movimento, parte, etc. Referem-se a parâmetros formais de outra natureza, aplicados

a contextos em que a forma não possa ser avaliada por uma lógica meramente linear e de sucessividade.

Categorias e tipos de formas

As possibilidades de elaboração de formas com elementos de indeterminação são inúmeras. Na verdade, cada forma idealizada num processo indeterminista será única, ou melhor, múltipla, não havendo muito espaço para padrões a serem seguidos como nas formas lineares: rondó, sonata, etc. É claro que essas mesmas formas clássicas podem ser mimetizadas numa forma indeterminista, bastando criar uma programação formal que resulte num rondó ou numa sonata.

Apesar dessa variedade imensa, há alguns arranjos formais indeterminados que já se tornaram célebres. Dependendo da maneira como são articulados os elementos ou de quais elementos são manipulados, podemos chegar a modelos virtuais que se repetem em diversas ocasiões. A lista a seguir é uma tentativa empírica e não conclusiva de categorização de alguns tipos de forma indeterminista.

Forma móbile

Muitos teóricos fazem referência aos Móbiles do escultor americano Alexander Calder como influência forte no uso da indeterminação em composições musicais. Na forma móbile – como nas esculturas de Calder – as partes são determinadas (fixas) mas se encaixam numa estrutura variável (móvel). Em geral a variabilidade da estrutura não dá muito espaço para transformações internas nas partes; é como se só houvesse variação de ordem (horizontalidade, sucessividade). Porém, existe a possibilidade de variação vertical (simultaneidade), como no caso do Contraponto Móbile na peça Boa Pergunta, analisada no Capítulo 4. Muitas peças famosas se encaixariam nessa categoria móbile, como por exemplo, a Terceira Sonata para Piano, de Pierre Boulez. Ersnt Widmer também compôs uma peça para piano nessa categoria, que se chama justamente Rondó Móbile.

Forma aberta

Forma aberta, como vimos no Capítulo 1, é um termo genérico empregado para qualquer forma que utilize indeterminação. Porém, da observação de peças que se

auto-intitulam formas abertas (como Available Forms, de Earle Brown ou Variations de Henri Pousseur) percebe-se que se trata de uma forma similar à forma móbile, mas pressupõe outras indeterminações, como supressão de elementos, inclusão de elementos não previstos, etc.

Forma elástica

Forma elástica é um termo utilizado por Henry Cowell (STALLINGS, 2005: 6, 25) para designar um tipo de forma que permite a contração ou expansão das partes. A indeterminação, na forma elástica, opera sobre elementos como a agógica, o andamento, a dinâmica e até mesmo a textura.

Forma básica

Forma básica é um termo utilizado por Hans Vogt para se referir às formas virtuais da tradição oral. Uma melodia popular de que se conheçam variações e cujas variações sejam todas aceitas como "corretas" é um tipo de forma básica.

Forma circular

Forma circular não deve ser confundida com a forma cíclica tradicional. A forma cricular é uma forma em que qualquer elemento pode ser o começo ou o fim. O diagrama de uma forma circular pode ser representado por um círculo com os pontos referentes aos elementos. A forma circular dá uma importância relativa à linearidade, na medida em que os elementos devem se suceder por contigüidade no diagrama. Outras possibilidades podem surgir daí, como uma forma espiral (baseada numa estrutura de ab-ovo, talvez), forma labirinto, etc. A macro-forma de Kadô (analisada no Capítulo 4) é circular, enquanto que Kadô-Jin (um dos momentos de Kadô) tem um circuito quase labiríntico.

Forma circuito

Forma em que há um caminho a ser percorrido, sem que haja apenas um sentido e sim algumas possibilidades de percurso, baseadas em regras ou em uma cartografia. Kadô-Jin também é exemplo.

Além dessas formas, temos outras possibilidades de modelos indeterministas bastante usados: ações musicais (performances tendo a música como tema), jogos de improvisação, atualizações de partituras gráficas etc.

NOTAÇÃO

A prática indeterminista faz uso freqüente de notações não-convencionais e adaptações da notação tradicional, bem como de notações que sequer podem ser decodificadas univocamente, devido ao seu alto grau de indeterminação. A questão da notação é um ponto chave de questionamento da música indeterminista, em relação a um pensamento musical mais ortodoxo.

A padronização da notação é uma reivindicação de muitos pensadores da música, sobretudo musicólogos, que, preocupados com a praticidade de suas pesquisas, se esquecem que a linguagem artística evolui, ou melhor, movimenta-se independente de normalizações. Isso porque, como afirma Jean-Jacques Nattiez: "Quando a partitura é considerada como reflexo adequado da classe de suas realizações sonoras possíveis, o musicólogo pode se fundar sobre ela" (NATTIEZ, 1987: 106).

Em vista da variedade de notações empregadas, o semiólogo Nattiez fala de "crise do sistema semiográfico", argumentando que a crise do sistema se estabelece quando os compositores criam uma música que o sistema semiográfico não pode mais representar e tentam passar suas intenções com a ajuda de signos novos, "frequentemente desprovidos de universalidade"(ibid).

Por fim, Nattiez reivindica a padronização da notação:

> Convém estudar, de maneira muito empírica, o fenômeno da música aleatória ou da improvisação, para saber se são causa ou efeito da crise semiográfica, entre outras razoes, é claro". […] Se […] se trata de garantir o resultado da execução, […] só uma reunião internacional de compositores […] poderia pôr fim à crise. O simpósio internacional sobre a problemática da grafia musical atual (Roma, outubro de1972) […] apenas reiterou a impossibilidade de estabelecer um tal consenso. […] O

> trabalho […] de Karkoschka (1966) pareceria muito mais eficaz se os compositores se baseassem nele.(NATTIEZ, 1987: 108)[45]

Essa preocupação não toca no ponto. A normalização da notação é uma medida que visa apenas a manutenção do sistema de referência e o indeterminismo, como vimos anteriormente, caminha no sentido oposto.

Polêmicas à parte, o que pretendo nessa seção é apenas levantar alguns pontos relevantes do uso da notação musical numa prática indeterminista. Para isso faço uma breve classificação dos tipos de notação mais comuns, à maneira do que fiz com os tipos de forma mais freqüentes.

Escrita objetiva e escrita subjetiva

Quanto à resposta da interpretação, a notação pode ser objetiva ou subjetiva. A notação objetiva resulta numa interpretação determinada por meio de signos convencionais ou explicados numa bula. A escrita subjetiva é formada por signos que não pressupõem uma leitura unívoca, sendo sua interpretação, portanto, indeterminada.

Notação descritiva, prescritiva, sugestiva, indutiva.

Em relação ao status virtual da forma, a notação pode ser, descritiva, prescritiva, sugestiva ou indutiva. Uma notação descritiva é o tipo de notação que se faz comumente numa transcrição: os elementos da forma virtual são geralmente ignorados e o que aparece escrito é o resultado de uma atualização real ou possível. A

---

[45] Il conviendrait d'étudier, de manière très empirique, le phénomène de la musique aléatoire ou de l'improvisation, pour savoir s'ils sont cause ou effet de la crise sémiographique, entre autres raisons, biên sûr. […] Si […] il s'agit de garantir le résultat de l'exécution, […] seule une réunion internationale /108/ de compositeurs […] pourrait mettre fin à la crise. Le symposium international sur la problématique de la graphie musicale actuelle (Rome, octobre 1972) […] n'a fait qu'entériner l'impossibilité d'établir un tel consensus. […] Le travail […] de Karkoschka (1966) semblerait beaucoup plus efficace si les compositeurs s'y raillaient.

notação nesse caso se resume a descrever os eventos sonoros. A notação tradicional ocidental é do tipo prescritiva: ela fornece informações para uma realização futura de um determinado evento sonoro. De certa forma ela é também descritiva, porque se pretende unívoca na leitura.

As notações sugestivas e indutivas não trabalham com informações unívocas, ao contrário, procuram estabelecer um código com possibilidades variadas de leitura. As sugestões e induções se caracterizam pela propriedade intrínseca de serem facultativas.

Partitura aberta

Uma partitura – ou parte – aberta é aquela que requer um preenchimento de alguns parâmetros. O músico deve "preparar" sua parte, preenchendo com suas escolhas o que for solicitado (v. Boa Pergunta)

Notação gráfica

A notação gráfica é um tipo de escrita musical em que os signos visuais devem ser lidos como estímulo à realização sonora. Frequentemente as partituras gráficas não vêm acompanhadas de bulas e o intérprete é convidado a ler os signos como lhe convier. Também é muito comum que as partituras gráficas utilizem signos e símbolos que remetem a uma leitura convencional da notação musical, sem no entanto serem organizados num discurso linear ou lógico.

Adaptações da notação tradicional

Na músicas analisadas no Capítulo 4, há muitos elementos de notação tradicional utilizados de maneira um pouco diferente da convenção. A maioria dessas derivações da convenção se dá na escrita de durações. Como exemplos posso citar:

- Notas sem haste devem ser lidas com duração independente, sem relação proporcional nenhuma com as outras notas. Apenas o andamento deve seguir a indicação geral, se houver.

- Colcheias, quando num contexto em que não haja outras figuras de valor em relação a elas, devem ser lidas apenas como notas de valor igual, sem maiores implicações métricas
- Em geral não são usadas fórmulas de compasso e as barras normalmente tem o sentido de divisão de frases

INFLUÊNCIAS

Esta seção, a última deste capítulo, é uma mostra das diversas influências que movimentam minha poética compositiva. Aqui me permito divagar sobre os pontos, sem uma preocupação muito didática, pois acredito que a mera exposição às influências já seja suficiente para captá-las. Além do mais, não creio ser possível para mim avaliar onde e em que medida cada coisa dessas influiu na criação.

Para começar, apresento, em tópicos, um manifesto da proposta, para tentar colocar claramente alguns juízos de valor a esse respeito. Note-se que, apesar de estar escrito numa linguagem generalizante, como que se referindo a um contexto mais amplo, os pontos a seguir foram elaborados pensando na minha forma de encarar o processo compositivo, logo, são conclusões decorrentes da minha experiência. Qualquer associação ulterior pode ser feita, mas basicamente por mero oportunismo. Quer dizer: as reflexões expostas aqui podem ou não ser válidas em outros contexto, mas originalmente elas foram pensadas para o contexto específico de uma proposta poética particular.

Manifesto da Proposta Poética

Admitamos, a princípio, que:

1 - Toda composição (poiesis) é uma proposta a ser aceita pelos intérpretes (estesis).
2 - A "perfeição" no acabamento da forma é uma <u>opção poiética</u>. A fruição estética pode desconsiderar essa intenção do criador.
3 - Assumir o erro, a irregularidade, a perecibilidade, a abertura da forma, pode se dar como uma transferência do nível estésico para o poiético.

4 - A escolha poética da forma aberta propõe uma escuta desierarquizada, ou no mínimo, idiossincrática, contemplando deliberadamente as hierarquias estéticas particulares de cada ouvinte (receptor) e cada intérprete (transmissor).
5 - No nível do jogo (Clifton), a desierarquização se dá em relação aos músicos também, com a diminuição do controle por parte do compositor. Por outro lado, é o compositor quem pode diminuir o poder de "autoridades" como regentes, chefes de naipe ou mesmo o poder solitário e algo narcísico dos virtuoses. Com isso, a responsabilidade de cada músico cresce em relação ao todo da obra.
6 - Ainda no nível do jogo, a abertura da forma amplia a atuação e a interação entre os executantes. A música não se resume a "tocar as notas certas no tempo certo", ao contrário, isso pode ser totalmente irrelevante, dependendo do contexto.
7 - No nível do sentimento (Clifton ainda), o "estrato corporal" do músico pode ser usado como elemento composicional. Fatores físicos do corpo humano e dos instrumentos podem substituir elementos "abstratos" e formais (notas, séries, conjuntos, células rítmicas, design formal etc.).
8 - A forma aberta requer não um design, mas uma programação formal. É uma virtualidade que gera atualizações: formas atuais derivadas de uma forma virtual geradora.

Ou seja:

1 – Nenhum compositor tem poder sobre como ou se sua música será aceita por quem a ouvirá. Em última instância, sua música, quando ouvida, já não é mais sua, mas de quem a ouve (caso seja entendida como música!). As explicações técnicas e analíticas, em que muitos compositores se apóiam para justificar sua obra, perdem parte do sentido (se não todo) quando a música é submetida à escuta de um "leigo". Esse laicismo pode, inclusive, ser relativo apenas àquela obra, pois há inúmeros casos em que essas estruturas justificadoras não são apreendidas na audição nem mesmo por músicos experientes.
2 – A escuta do "leigo" pode entender elementos estruturais como sendo "erros", ou, ao contrário, aceitar erros de execução como elementos válidos na forma. Em música contemporânea a distinção entre um caso e outro é por vezes bastante difícil. O controle total da execução é impossível, embora haja sim a possibilidade de um

cálculo de risco, com que os compositores garantem um mínimo aceitável de fidelidade à sua idéia original.

3 – Aceitando a possibilidade do "erro" como elemento válido na forma ouvida (atualizada), posso incorporar a idéia do erro na minha concepção poética. Permitir certo descontrole ou mesmo induzir à falha na execução pode ser também opção e não simplesmente imperícia do criador. Se a proposta for colocada com clareza suficiente, o efeito estético será satisfatório, ao menos para o proponente. Mas, mesmo que a proposta não seja aceita, mesmo que a idéia não seja compreendida, a detecção do erro por parte do ouvinte, por si só, pode já ser o efeito desejado.

4 – Mesmo partindo do pressuposto de que toda escuta é idiossincrática, a interpretação da forma aberta está um passo além: uma música cuja forma não é fixa, que não define um caminho único para a interpretação, estará menos sujeita a determinações técnicas ou exegéticas que induzam leituras "corretas" da obra. Cada audição será interpretada por cada ouvinte de uma maneira peculiar, com hierarquias estético-formais próprias e virtualmente inapreensíveis a posteriori.

5 – A responsabilidade de cada músico cresce à medida que o poder de decisão é descentralizado. O músico deixa de ser um dócil guardião da estrutura – que cumpre sua função ao tocar aquela colcheia staccato na segunda metade do terceiro tempo – para se tornar um co-criador, com capacidade de escolha e de invenção, tendo, ele também, além do compositor e do regente, o direito e o dever de compreender a proposta e trazer os elementos necessários para fazê-la realizar-se na performance. É a idéia do intérprete-criador, tão difundida no meio da dança contemporânea, e tão comum em música na maioria dos contextos culturais, mas ainda vista apenas de rabo de olho pela "ciência" musical...

6 – Cada músico, individualmente, pode ser convidado a trazer suas referências, seu universo estético, para dentro da obra. A intenção, a comunicação e a atenção são muito mais requeridas para que o resultado da performance não seja "qualquer nota". Note-se que, mesmo que o compositor faculte a escolha e a organização dos parâmetros (alturas, durações, dinâmica, texturas, etc.), o músico não deixa, por isso, de ter um compromisso com a música (o fenômeno musical). Uma interpretação negligente e preguiçosa pode revelar antes um condicionamento à passividade por parte dos intérpretes do que uma criação indolente do compositor. Reiterando: a proposta há que ser compreendida, como em qualquer outro contexto musical.

7 – As características organológicas, materiais, idiomáticas dos instrumentos, bem como aspectos psicológicos, fisiológicos, particularidades técnicas e estilísticas dos intérpretes podem ser – e oportunamente são - incorporados à classe dos materiais composicionais. Elevar esses elementos ao status de estruturais, em vez de considerá-los apenas como restrições inevitáveis dentro de um quadro ideal, coloca a microestrutura da composição ao alcance de quem está tocando, não apenas intelectualmente, mas também física e culturalmente – no sentido que o aprendizado das técnicas e do repertório dos instrumentos são processos culturais.

8 – O "programa" de uma forma aberta pode e deve prever suas possíveis atualizações. Ao contrário do que se pode argumentar, o resultado sonoro não será necessariamente arbitrário ou indiferente. Se com uma escrita determinada se pode obter os mesmo efeitos, a mesma textura, então por que escrever indeterminado? Argumentam os lógicos. Não se trata de resumir a noção de música a um resultado sonoro específico desejado. Qualquer composição tem elementos indeterminados em maior ou menor grau. Uma composição aberta, porém, é um campo de possibilidades, um universo de elementos que podem se articular de N maneiras, seja N igual a um número limitado (conhecido ou não pelo compositor) ou igual a infinito. As possíveis leituras dessas articulações podem ser imensamente variáveis ou nem tanto: o compositor pode ter previsto algumas ou muitas dessas leituras decorrentes das atualizações, mas certamente muitas outras são imprevisíveis – como, aliás, também ocorre em músicas com forma fixa. A diferença é que na forma fixa isso é inevitável mas tolerado, enquanto que na forma aberta é desejável e pretendido.

Epígrafes e pequenas citações colhidas

(apenas algumas foram utilizadas na dissertação)

"A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las"

Maurice Merleau-Ponty

O olho e o espírito

"A música nos devolve ao silêncio de nos calarmos"

“O poeta é um filósofo que esquece, para poder olhar de novo”

Adolfo Montejo Navas

Pedras Pensadas

[para a diferença entre arte e ciência]

“Acredito que acabaremos por achar evidente que o artista cria o possível ao mesmo tempo que o real quando executa sua obra”

Henri Bergson

O possível e o real

[para a questão da atualização da obra de arte]

“Na música, revezam e intercalam-se épocas de maior e menor rigor. Das liberdades restam poucos vestígios, quase nenhuma prática. Das regras há profusão. Ora, regras sendo corolários da prática costumam não apanhá-la por inteiro e pecam por isso pela esquematização demasiada. Geralmente tolhem e alijam.”

Ernst Widmer,

Paradoxon versus Paradigma

“Para que algo seja bom, deverá ser sempre ‘imediato’, porque a ‘imediatez’ é a mais divina de todas as categorias e merece ser respeitada, como se dizia no idioma dos romanos, ex templo, porque é o ponto de partida de tudo o que é divino na vida; o que não se dá de imediato provém do maligno”

Søren Kierkegaard

citado em Pedras Pensadas, de Adolfo Navas

[para a percepção imediata, a “primeiridade” e a relação entre a experiência e a semiótica]

“2. La realidad es un sentimiento” (A realidade é um sentimento)

“8. La memoria es la vida de lo perdido” (A memória é a vida do perdido)

“40. ¿Si Dios hablara existirá la música?” (Se Deus falasse existiria a música?)

“180. La primera obligación de la obra del arte es el misterio” (A primeira obrigação do artista é com o mistério)

“148. Hay una vida que es creación y otra que es conservación. Y no se puede vivir sin ninguna de ellas.” (Há uma vida que é criação e outra que é conservação. E não se pode viver sem nenhuma delas)
“288. Perder el tiempo forma parte del método de trabajo” (Perder tempo faz parte do método de trabalho)
“291. Los conceptos de las cosas se contradicen periódicamente” (Os conceitos das coisas se contradizem periodicamente)
“297. Poner las cosas en el lugar de las palabras” (Por as coisas em lugar das palavras)
“302. Pensar sin palabras”(Pensar sem palavras)

Adolfo Montejo Navas
aforismos do livro Inscripciones/Pedras Pensadas

Informações colhidas aleatoriamente que me ajudaram a pensar no tema:

Homeostase (ou Homeostasia) é a propriedade de um sistema aberto, seres vivos especialmente, de regular o seu ambiente interno de modo a manter uma condição estável, mediante múltiplos ajustes de equilíbrio dinâmico controlados por mecanismos de regulação interrelacionados.
O termo foi cunhado em 1932 por Walter Bradford Cannon a partir do grego homeo similar ou igual, stasis estático.
Para a biologia, a sobrevivência de organismos vivos requer um meio interno homeostático; muitos ambientalistas acreditam que este princípio também se aplica ao meio externo. Um grande número de sistemas ecológicos, biológicos e sociais são homeostáticos, mantêm o equilíbrio contrariando qualquer mudança, e caso não sejam bem sucedidos em repor o equilíbrio, isso pode conduzir à interrupção do funcionamento do sistema.
Sistemas complexos, como por exemplo o corpo humano, precisam de homeostase para manter a estabilidade e sobreviver. Mais do que apenas sobreviver, estes sistemas devem ter a capacidade de se adaptar ao seu ambiente externo.

Os sistemas homeostáticos exibem certas propriedades:

São extremamente estáveis;

Toda a sua organização, interna, estrutural e funcional, contribui para a manutenção do equilíbrio.

São imprevisíveis (o resultado de uma determinada ação pode mesmo ser o oposto do esperado).

(fonte: Wikipédia, verbete Homeostase)

Contra o Método – Paul Feyerabend

Citações e trechos

A história da ciência, no fim das contas, não consta de fatos e de conclusões derivadas dos fatos. Contém também idéias, interpretações de fatos, problemas criados por interpretações conflitivas, erros, etc. Numa análise mais minuciosa se descobre que a ciencia não conhece 'fatos nus' em absoluto, mas que os 'fatos' que registra nosso conhecimento estão já interpretados de alguma forma e são, portanto, essencialmente teóricos. Sendo esto assim, a história da ciência será tão complexa, caótica cheia de erros como as idéias que contém, e por sua vez, estas idéias serão tão complexas, caóticas, cheias de erros e divertidas como as mentes de quem as inventou.[46]

p.3

A religião de uma pessoa, por exemplo, ou sua metafísica, ou seu senso de humor (seu sentido de humor natural, no essa espécie de hilariedade, ingênita e quase sempre nauseabunda que se encontra nas profissões especializadas) não devem ter o mínimo contato con sua atividade científica. Sua imaginação fica restringida, e até

---

[46] La historia de la ciencia, después de todo, no consta de hechos y de conclusiones derivadas de los hechos. Contiene también ideas, interpretaciones de hechos, problemas creados por interpretaciones conflictivas, errores, etc. En un análisis más minucioso se descubre que la ciencia no conoce 'hechos desnudos' en absoluto, sino que los 'hechos' que registra nuestro conocimiento están ya interpretados de alguna forma y son, por tanto, esencialmente teóricos. Siendo esto así, la historia de la ciencia será tan compleja, caótica y llena de errores como las ideas que contiene, y a su vez, estas ideas serán tan complejas, caóticas, llenas de errores y divertidas corno las mentes de quienes las han inventado.

sua lenguaje deixa de ser a sua própria. Isto se reflete, por sua vez, no caráter dos 'fatos' científicos, que se experimentam como se fossem independentes da opinião, da crença e do contexto cultural.

Resulta assim possível criar uma tradição que se sustente por meio de regras estritas, e que alcance ainda por cima certo êxito. Mas é desejável apoiar uma tal tradição na exclusão de qualquer outra coisa? Deveriam transferir-se a ela todos os direitos para que se ocupe do conhecimento, de forma que qualquer resultado obtido por outros métodos seja imediatamente excluído de concurso?[47]

p.4

---

[47] La religión de una persona, por ejemplo, o su metafísica, o su sentido del humor (su sentido del humor natural, no esa especie de hilaridad, ingénita y casi siempre nauseabunda que se encuentra en las profesiones especializadas) no deben tener el más mínimo contacto con su actividad científica. Su imaginación queda restringida, e incluso su lenguaje deja de ser el suyo propio(7). Esto se refleja, a su vez, en el carácter de los 'hechos' científicos, que se experimentan como si fueran independientes de la opinión, creencia, y del trasfondo cultural.

Resulta así posible crear una tradición que se sostenga por medio de reglas estrictas, y que alcance además cierto éxito. ¿Pero es deseable apoyar una tal tradición en la exclusión de cualquier otra cosa? ¿deberían transferirse a ella todos los derechos para que se ocupe del conocimiento, de forma que cualquier resultado obtenido por otros métodos sea inmediatamente excluido de concurso?

Capítulo 4 - As peças

Neste capítulo faço uma análise de três peças que compus utilizando processos de indeterminação. As análises não pretendem explorar minuciosamente a estrutura das peças, apenas apontar as questões mais relevantes no que diz respeito ao uso da indeterminação nas peças. As peças analisadas, na ordem em que aparecem, são: *Não Necessariamente*, para piano solo, *Boa Pergunta*, para instrumentos de sopro com palheta e *Kadô*, para traverso solo. As partituras das peças se encontram nos Anexos.

Não necessariamente

Não Necessariamente foi a primeira peça indeterminista que compus. Ela foi o resultado de um exercício de composição cuja proposta era fazer uma peça "aleatória" com, pelo menos, duas seções: uma com alturas definidas e ritmo indeterminado e outra com ritmo definido e alturas indeterminadas. A programação formal se define pelas seguintes regras:

- Existem três partes A, duas partes B, duas C e uma parte D.
- Apenas uma das partes B (B1 ou B2) e uma das C (C1 ou C2) será tocada. Para isso serão sorteadas separadamente.
- As partes A, A'e A" serão sorteadas para saber em que ordem serão tocadas.[48]
- As partes A não devem ser tocadas em seqüência, mas intercaladas com as partes B, C e D.
- As partes B, C e D não precisam ser tocadas nessa ordem. Depois de selecionada a ordem das partes A e quais as partes B (1 ou 2) e C (1 ou 2) devem ser tocadas, o intérprete deve arrumar a peça como quiser, apenas respeitando a ordem das partes A e não colocando duas partes A para serem tocadas em seqüência.
- Qualquer parte pode começar ou terminar a peça.
- O último evento da peça é cênico-sonoro: o intérprete deve sentar-se rapidamente sobre o teclado e sair do palco (ou onde quer que esteja sendo apresentada a peça)

---

[48] *Na partitura original da peça as partes A, A' e A" são chamadas respectivamente de A1, A2 e A3. A classificação por linhas é usada aqui para efeito de análise, por causa da semelhança entre o conteúdo musical dessas partes. Veja-se que os* momentos *B e C são classificados com números (B1, B2, C1 e C2), porque se diferenciam entre si num grau maior do que os As.*

Primeiro Nível Formal: macro-forma virtual e atualizações.

De acordo com as regras, a macro-forma virtual pode ser descrita pelo seguinte gráfico:

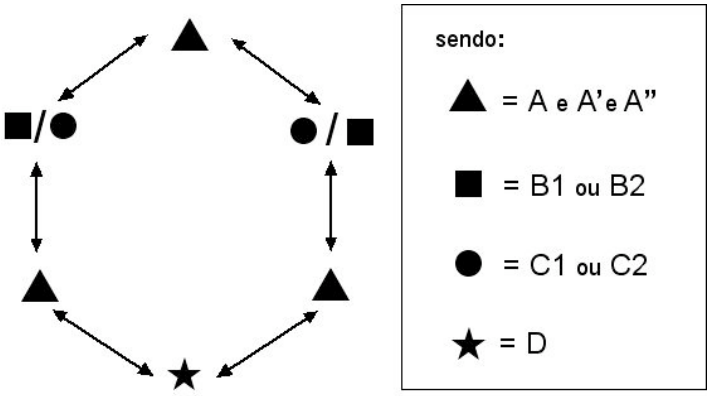


Figura 1- Não Necessariamente: forma virtual

Interpretando o gráfico, vemos que qualquer atualização da forma será composta de seis momentos. A forma atual pode ser estabelecida de maneira muito simples usando esse gráfico, encaixando as letras referentes aos momentos nas figuras respectivas. As partes A, A'e A" se encaixam, cada uma, em um dos triângulos; a parte D se encaixa na estrela.

O encaixe das partes B e C é um pouco mais detalhado. Cada quadrado poderá receber a parte B1 ou B2, que são mutuamente excludentes: se B1 for escolhido, B2 está fora e vice-versa. O mesmo ocorre com as partes C e os círculos: cada círculo poderá receber C1 ou C2, mutuamente excludentes. Além disso, os quadrados e círculos são mutuamente excludentes entre si também, mas em relação à posição na forma geral. No gráfico há dois espaços (nordeste ■ / ●, e noroeste ●/ ■) que devem ser preenchidos um por um quadrado e outro por um círculo. Essa micro-forma virtual pode ser resumida na fórmula: Onde ■ (= B1 ou B2) for tocada, ● (= C1 ou C2) não será tocada e vice-versa.

Ainda interpretando o gráfico da macro-forma virtual, depois de encaixar as letras nas respectivas figuras e escolher em que espaço se encaixam o quadrado e o círculo,

vamos à questão da ordem das partes. O gráfico dispõe espacialmente a maneira mais simples de ler qualquer atualização da forma virtual. Pode-se começar por qualquer figura e seguir tocando em qualquer sentido (horário ou anti-horário). É necessário, porém, respeitar as setas – ou seja, não "pular" nenhuma figura – e tocar cada parte apenas uma vez. Vejamos algumas possibilidades de atualização da forma virtual:

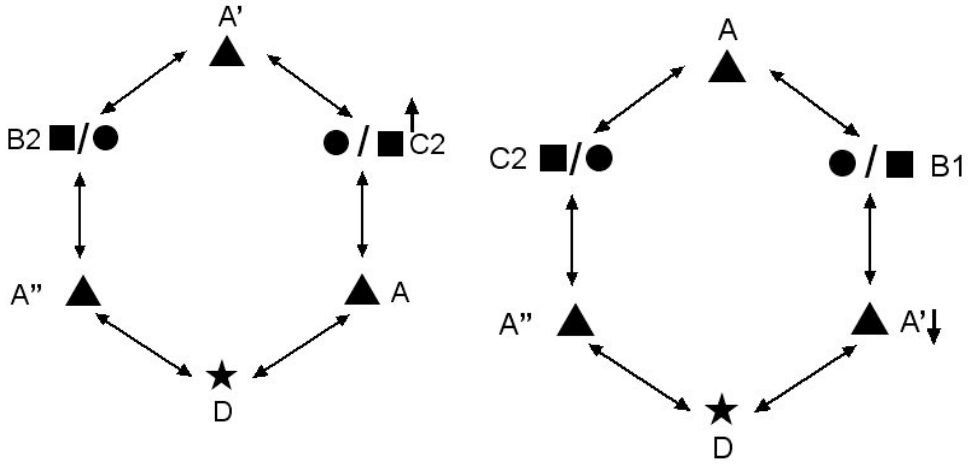


Figura 2- Não Necessariamente: duas possibilidades de atualização

Em cada um dos gráficos acima temos uma atualização diferente da forma virtual. As setas ao lado das figuras indicam o ponto de partida e o sentido (horário ou anti-horário) de leitura. Se forem escritas linearmente, as formas representadas acima ficam assim:

C2 – A' – B2 – A" – D – A: no primeiro gráfico, à esquerda,
A' – D – A" – C2 – A – B1: no outro, à direita.

As representações acima dão conta da macro-forma virtual e de suas possíveis atualizações. Com isso falamos apenas do primeiro nível formal. As características indeterministas mais marcantes dessa peça, porém, se encontram em detalhes de suas seções internas e nos próprios critérios de escolha da programação.

Quanto aos critérios de escolha, a programação apresenta elementos que serão determinados pelo acaso e outros que serão determinados por escolha do intérprete. A ordem das partes A e a definição entre C1 ou C2 e entre B1 ou B2, são definidos pelo acaso e o arranjo final das partes é definido pelo intérprete, dentro, porém, das

restrições impostas pela regra. Para defini-los pode ser usado um dado e/ou outro instrumento de escolha binária.

Para definir a ordem das partes A, usando o dado, podemos atribuir a cada uma delas (A, A' e A"), dois números do dado, por exemplo:

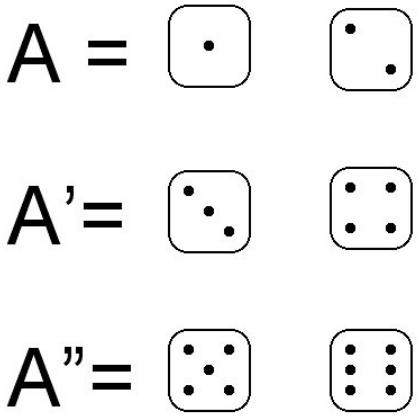


Figura 3 – Não Necessariamente: atribuição de dados para as partes A

Para definir qual das partes B e qual das C será excluída da atualização, pode ser usado o dado também, divido em duas regiões que serão atribuídas a um número de cada parte. Nos exemplos abaixo, podemos atribuir às partes **B1** e **C1**, os números de **1 a 3**, e às partes **B2** e **C2**, os números de **4 a 6** (exemplo à esquerda); ou os números **ímpares** podem ser as partes **B1** e **C1**, e os **pares** podem ser **B2** e **C2** (exemplo à direita):

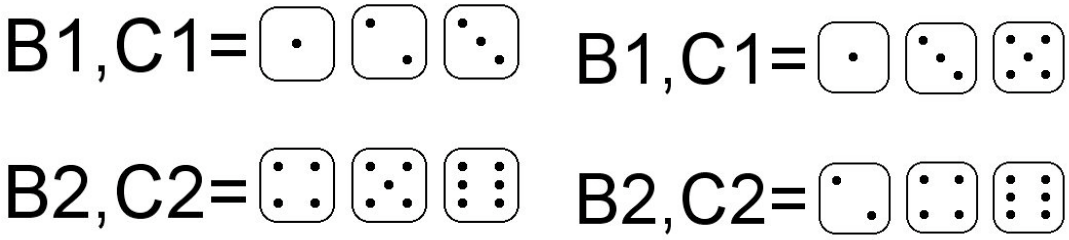


Figura 4 - Não Necessariamente: atribuição de dados para as partes B e C

Definidos esses elementos (a ordem das partes A e as partes B e C a serem tocadas) resta ao intérprete definir a macro-forma final da música. Sabemos que, segundo as regras, qualquer escolha se encaixará no gráfico da forma virtual:

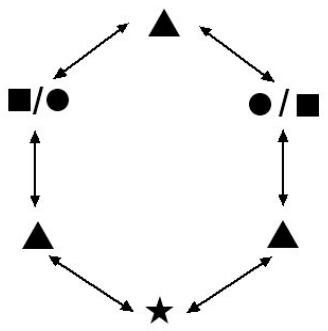


Figura 5- Não Necessariamente: gráfico da forma virtual

Portanto, bastaria ao intérprete encaixar as letras em suas figuras respectivas e definir o ponto de partida e o sentido de leitura. Esse gráfico, porém, foi elaborado durante a análise da peça. Na partitura original apenas as regras indicavam o procedimento que o intérprete deveria adotar para configurar a forma atual. Acredito que o gráfico tem a vantagem prática de proporcionar uma configuração automática da forma atual. O intérprete pode inclusive usar algum procedimento aleatório para definir os elementos que ficaram a seu critério. Por outro lado, o intérprete pode preferir uma configuração baseada em escolhas conscientes. Pode preferir definir os elementos após tê-los estudado criteriosamente, enfim, pode fazer valer a "introdução consciente da vontade humana e suas capacidades de ação responsável (tanto técnica quanto estética), como um parâmetro agindo e reagindo sobre o que o compositor escreveu na partitura", como queria Earle Brown.

Segundo Nível Formal: os momentos

A análise de cada momento em separado, revela uma maior riqueza na utilização dos processos de indeterminação. A intervenção do intérprete é mais solicitada e há muitos pontos que exigem uma boa quantidade de soluções criativas, quanto mais nos aprofundarmos nos níveis formais.

Na análise do segundo nível surge a questão das funções discursivas de cada momento. Segundo a programação formal da peça, qualquer momento pode começar ou terminar a peça e não há uma articulação específica entre dois momentos quaisquer. Apesar dessa mobilidade na posição dos momentos, a programação formal prevê algumas limitações virtuais na articulação (como por exemplo a proibição de duas partes A serem tocadas em seqüência). Tratam-se de estratégias de

controle que visam à uma articulação intencional do discurso. Cada classe de momento tem uma "função narrativa" específica, mas essas funções não são desempenhadas num discurso linear (se pensarmos na macro-forma). Por isso a posição absoluta (início, meio, fim) dos momentos não compromete a intenção original da composição, mas a posição relativa entre os momentos deve ser respeitada.

Cada classe (A, B, C e D) tem características particulares, tanto em relação a sua função na forma geral, como em relação às características musicais que a compõem:

CLASSE	MOMENTOS	POSIÇÃO E USO EFETIVO	FUNÇÃO NA FORMA	CARACTERÍSTICAS MUSICAIS
A	A, A' e A"	Os três momentos são atualizados, sempre intercalados com as outras classes	Elemento fixo e recorrente (embora variado) similar a um refrão	Momentos bastante curtos, praticamente eventos com status de momento. Escrita determinada. Ausência de indicações de caráter: todo o conteúdo é descrito em notação tradicional[49]
B	B1 e B2	Apenas um dos momentos é atualizado, sempre posicionado entre dois momentos A	Desenvolvimento do discurso	Momentos relativamente curtos (andamento indeterminado: a duração efetiva dependerá da interpretação). Escrita rítmica determinada. Alturas indeterminadas: notação sugestiva usada em geral. Em B1 as indicações de caráter e dinâmica são fundamentais. Em B2 as instruções prévias para a performance são mais importantes.
C	C1 e C2	Apenas um dos momentos é atualizado, sempre posicionado entre dois momentos A	Desenvolvimento do discurso	Momentos relativamente curtos (andamento indeterminado: a duração efetiva dependerá da interpretação). Alturas determinadas. Escrita rítmica indeterminada: notação

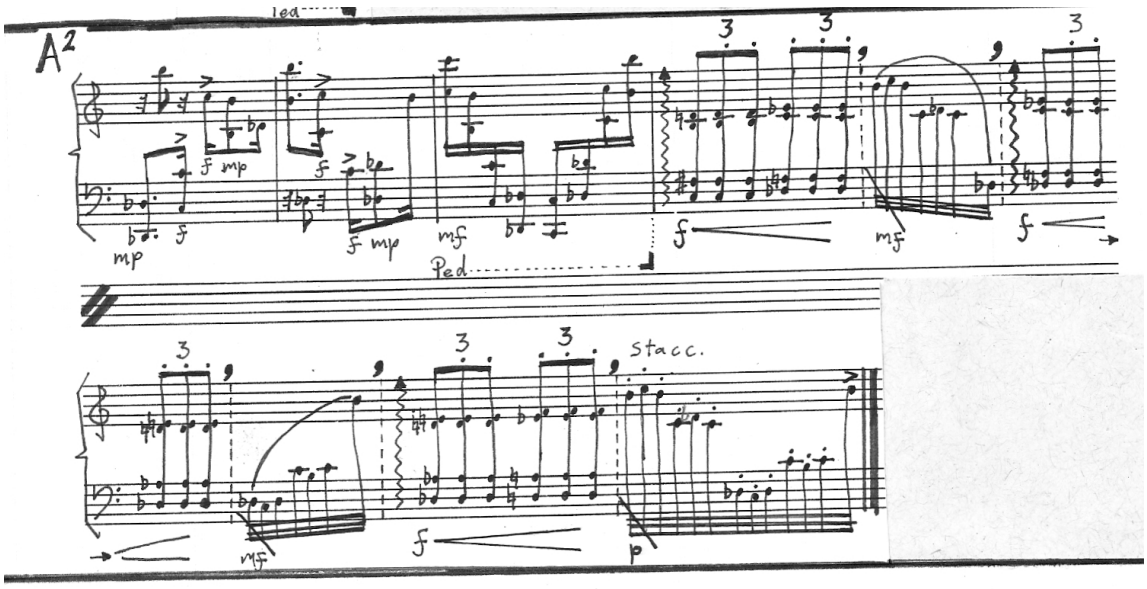
[49] *Obs: a única exceção ao uso de notação tradicional nas partes A se dá em algumas frases cortadas por um traço diagonal, o que significa "tocar o mais rápido possível". Essa convenção de notação, porém, já é bastante difundida, não consistindo necessariamente numa "inovação". A colcheia cortada por um traço do sinal de acicatura é um ancestral dessa notação.*

				proporcional usada em geral. Em C1 as instruções para performance tem maior importância. Em C2 são as indicações de caráter.
D	D	O momento D é sempre atualizado, intercalado entre dois momentos A	Parte especial, interlúdio, “curinga”	Momento que deve ter duração intermediária em relação aos outros (mais longo que A e mais curto que B e C). Escrita determinada e indeterminada (sugestiva, gráfica proporcional), tanto para alturas como para durações. Um misto dos elementos de A, B e C, com uma maior valorização do caráter cênico.

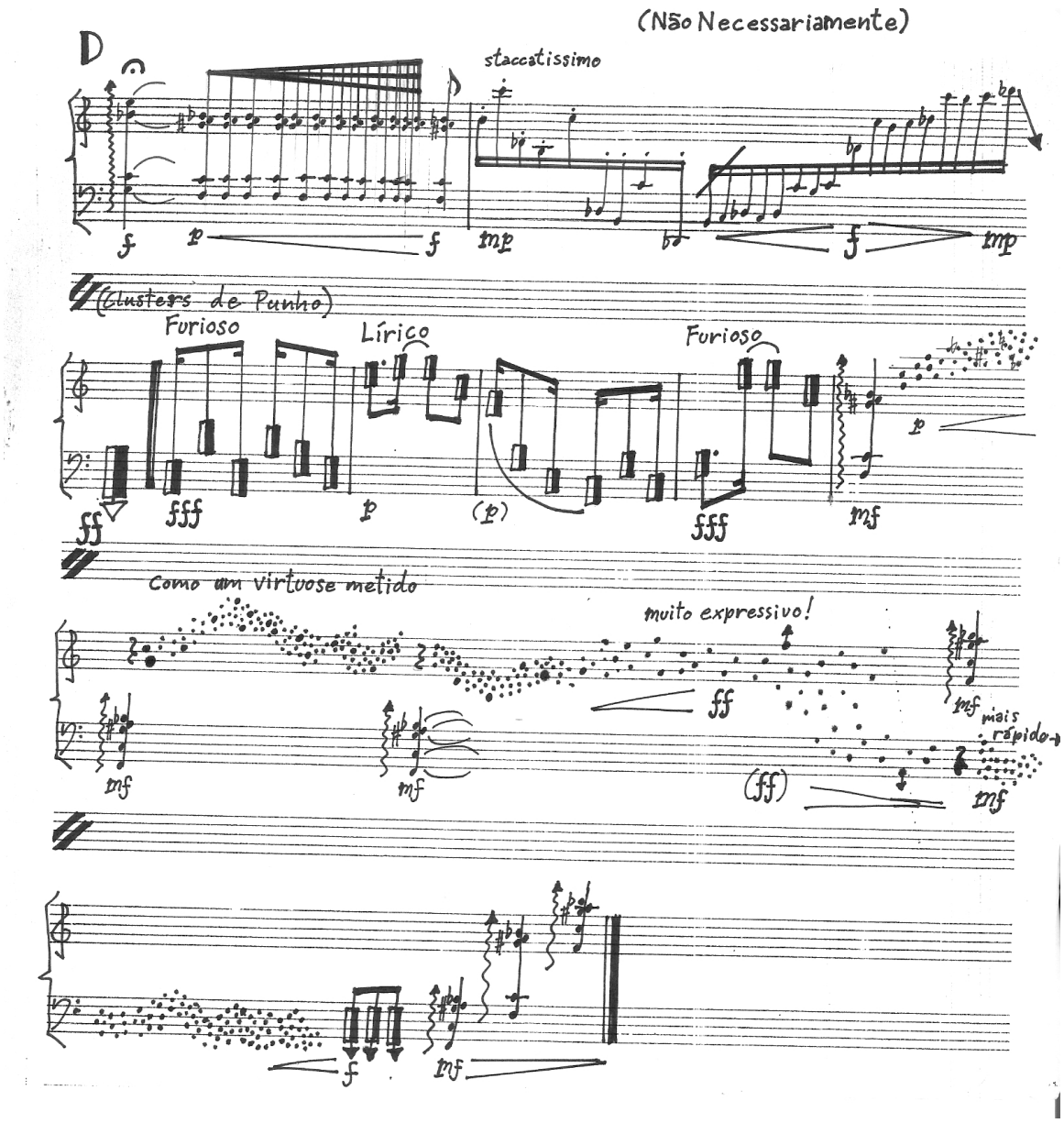
Quadro 2 - Não Necessariamente: classes de eventos

A intenção discursiva se clareia com a análise da tabela. Podemos observar que as classes momentos B e C são da mesma natureza, embora apresentem características musicais diferentes. Elas têm a mesma função narrativa de desenvolvimento do discurso. Na verdade, B1, B2, C1 e C2, foram as únicas partes da peça compostas segundo a proposta do exercício de composição que deu origem à peça: fazer uma seção com alturas indeterminadas e outra com ritmo indeterminado.

A classe A é representada por trechos musicais curtos e com escrita determinada. Os momentos dessa classe tem a função de intermediários entre os outros, são quase-refrães. Por isso não há indicações de caráter, escrita sugestiva ou qualquer outro material com características indeterministas mais proeminentes. Observe-se por exemplo o momento A (lembrando: escrito como A2, na partitura).

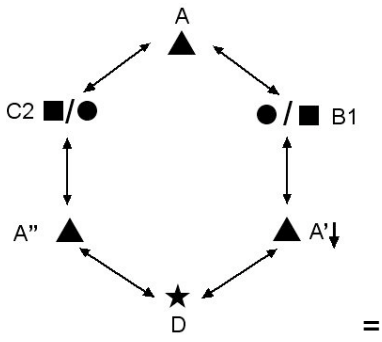


O momento D (único de sua classe), é uma espécie de curinga. Ele apresenta um resumo dos elementos musicais usados na peça, mas também apresenta elementos não utilizados em nenhuma outra parte (como os clusters de punho) e deve ser colocado entre dois momentos A. Especialmente no caso de D, sua posição específica na forma implicará em uma variação significativa da leitura. Como D é ao mesmo tempo um resumo e uma exceção, seu posicionamento no início, no meio ou no final provocará efeitos discursivos diferentes.



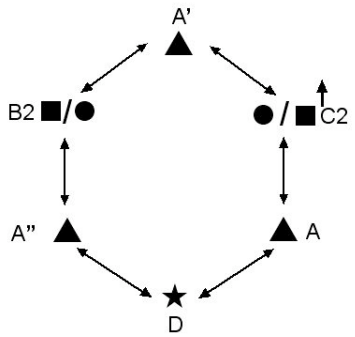
Só para efeito de comparação, chamaremos A de refrão, B e C de estrofes e D de solo. Essa comparação com estruturas tão comuns tem o intuito de facilitar a compreensão das funções discursivas dos momentos de Não Necessariamente. É importante salientar, porém, que os momentos da peça não (necessariamente) foram idealizados para ouvidos como estrofes, refrães e solos, embora isso talvez possa acontecer.

Observando duas possíveis atualizações apresentadas anteriormente de forma gráfica, vejamos como elas se traduziriam em termos de função discursiva (refrão, estrofe e solo)



= A’ – D – A” – C2 – A – B1

ou = refrão – solo – refrão – estrofe – refrão – estrofe



= C2 – A’ – B2 – A” – D – A

ou = estrofe – refrão – estrofe – refrão – solo – refrão

Como se pode ver, em uma atualização o “solo” é tocado no início, logo após um refrão introdutório, enquanto que na outra ele é tocado quase no fim da peça, antes de um último refrão, que poderá até mesmo ser ouvido como uma coda. O caráter de “curinga” do momento D se deve principalmente ao fato de ele ser praticamente uma mini-peça independente dentro da macro-forma.

Para concluir a questão das funções discursivas, não podemos esquecer do elemento de fechamento da peça, um evento sônico/cênico/cínico que poderia ser descrito como “cluster staccato de nádegas”, ou, como escrito nas regras: “O último evento da peça é cênico-sonoro: o intérprete deve sentar-se rapidamente sobre o teclado e sair do palco (ou onde quer que esteja sendo apresentada a peça)”.

Terceiro Nível Formal: *eventos* importantes

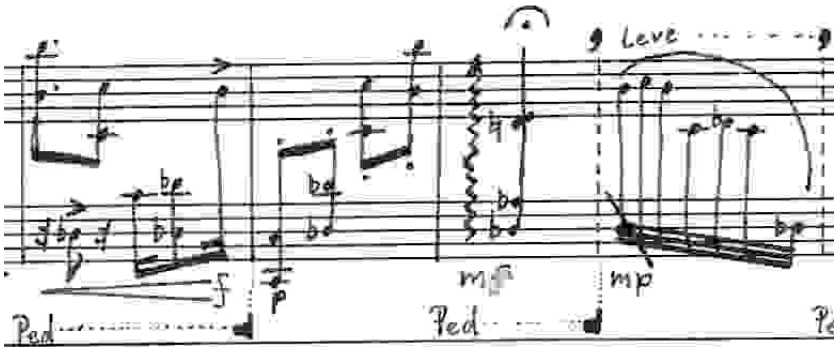
Além desse último evento performático descrito acima, há outros eventos no decorrer da peça que apresentam elementos estruturais importantes para o todo da composição. Vejamos alguns deles, em cada classe momento.

Eventos em A

Há três tipos básicos de eventos utilizados nos momentos **A**, **A'**e **A"**:

1 – figurações sincopadas com predominância de intervalos largos (oitavas e sétimas) paralelos.
2 – acordes arpejados
3 – frases curtas e muito rápidas, com predominância de bordaduras

Os eventos do primeiro tipo são o núcleo do conteúdo dos três momentos. Seu discurso é como que interrompido pelos outros dois tipos de evento. É como uma conversa mudando de assunto, repentinamente. Essa estrutura se repete nos três momentos **A**.

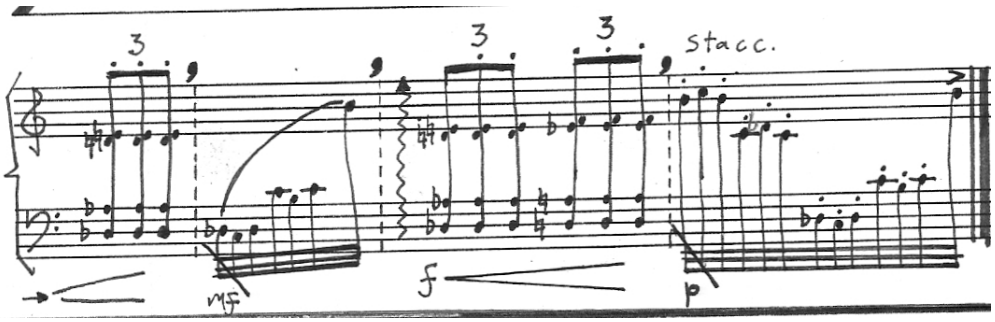


Exemplo 1- Não Necessariamente: ***Trecho de A, eventos 1, 2 e 3, nessa ordem***

Os eventos do segundo tipo (acordes arpejados) aparecem em **A** na forma de semínimas com fermatas. Nessa forma eles causam um contraste grande com os

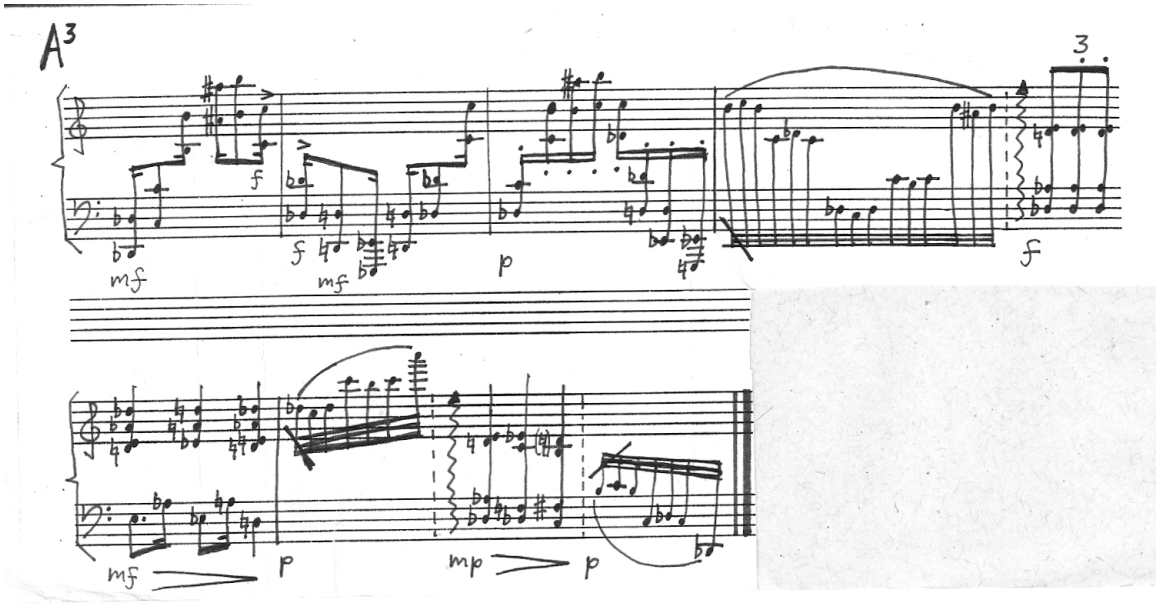
eventos do tipo 3 (frases rápidas), soando como respirações, ou sustos, de caráter conclusivo (obviamente não num sentido tonal).

Em **A'** os acordes aparecem como tercinas, sendo a primeira colcheia arpejada e as outras duas em staccato. Isso ameniza um pouco a força conclusiva do evento, dando-lhe, ao contrário, um aspecto reticente. O sentido conclusivo, em **A'** é assumido pelos eventos do tipo 3, inclusive por sua posição na forma.



Exemplo 2 – Não Necessariamente: Trecho de A'

Em **A"** os eventos 2 aparecem em ambas as formas, como semínimas e como tercinas. Há uma frase rápida (evento 3) mais extensa que todas as outras, de 15 notas (cinco bordaduras) e uma apresentação simultânea de elementos dos eventos do tipo 1(mão esquerda) e 2 (mão direita) no primeiro compasso do segundo sistema.



Exemplo 3 – Não Necessariamente: A"

*Eventos em **B** e **C***

Os momentos B e C têm uma estrutura de eventos comum, embora utilizem materiais distintos. Há uma lógica de semelhança entre B1 e C2 (compostos por uma sucessão de micro-eventos sugeridos pelas indicações de caráter) e entre B2 e C1 (formados por instruções-padrão de ações a serem realizadas).

B1** e **C2

As indicações de caráter em B1 e C2 são o principal material musical. Elas são atribuídas, no caso de B1, a células rítmicas simples, com alguma indicação de dinâmica, e no caso de C2, a seqüências de acordes e notas quase sempre iguais, sem muito sentido de discurso. São as indicações de caráter que provocam o sentido do discurso. O músico é convidado a preencher os parâmetros indeterminados (alturas no caso de B1 e ritmo em C2) seguindo as sugestões contidas nas indicações.

Um olhar sobre a seqüência de indicações de caráter em B1 e C2 traz mais informação sobre sua forma do que qualquer análise de alturas ou ritmo. As indicações de dinâmica também desempenham um papel importante, ajudando na indução do caráter musical. Vejamos como se dá esse discurso de caráter e dinâmica nos dois momentos:

B1

(**p**)Melancólico – (<**mp**)Infantil – (>**p**)Melancólico – (<**mp**)Infantil –
(<**mf**)Alegre – (<**f**)Glorioso! – (**mp...p**)Triste – (**ff**)Glorioso! – (**p...pp**)Triste –
(**fff**)Glorioso! – (**p**)Melancólico – (<**f...p <mf**)Idiota – (**p**) Melancólico –
(**p...f...p...f...ff**) Idiota – (**fff...mp** <**f...ffff**)Furioso! – (**mp**)Religioso –
(**p...mf...p..mp..mf..p..mf..f**) Sensual – (**ff...**>**mp**)Orgástico
(deixar a última nota soar al niente, até morrer)

C2

(**mp**<**f | mp | f | mp |f**)Festivo – (**f**)Eufórico – (**p | mp**)Bêbado

O discurso de C2 é muito mais simples e mais objetivo do que o de B1: um crescendo direto na intenção de caráter (festivo – eufórico – bêbado) e uma curva dinâmica oscilante.

Em B1, temos mais elementos. A forma revela uma configuração que pode ser descrita como A – B – A' – C, partindo da apresentação do primeiro "tema", divido entre melancólico e infantil (**A**), seguida de uma transição (alegre) para atingir o segundo "tema" (**B**: glorioso e triste). O primeiro tema reaparece variado (**A'**: melancólico/idiota), com o motivo infantil sendo substituído por idiota e o momento acaba com uma "frase" final feita só de motivos novos e com um sentido ascendente (**C**: religioso – sensual – orgástico).

Quanto à curva dinâmica de B1, o primeiro tema apresenta valores fixos e dentro de um âmbito (melancólico **p** – infantil **mp**). Na transição, aumenta a intensidade (alegre <**mf**) em direção ao segundo tema. Aí, no segundo, encontramos um jogo de dinâmicas entre os motivos alternados, (Glorioso!, cada vez mais forte – Triste, cada vez mais fraco). O desenho do tema fica (para G = Glorioso!; T= Triste): G**f** – T**mp..p** – G**ff** – T**p..pp** - G**fff**. A volta do primeiro tema tem o motivo melancólico com o valor fixo **p**, enquanto o motivo idiota varia bastante entre **f** e **p**. A frase final apresenta uma linha dinâmica sinuosa, com um ponto extremo (**ffff** em furioso) uma amenização em religioso (**mp**) e um crescendo hesitante de sensual a orgástico (**p..mf..p..mp..mf..p..mf..f..ff..**), terminando em repouso (>**mp**).

B2 e C1

A estrutura de B2 e C1 é diferente. Esses momentos se caracterizam por um padrão de instruções prévias a serem realizadas onde forem indicadas. As respectivas instruções de cada um dos momentos são:

B2

a) Toque uma melodia linda, seguindo apenas a indicação relativa de movimentação de alturas e o ritmo escrito.
b) Toque uma seqüência de acordes no ritmo escrito, um para cada 'batida'
c) Toque uma melodia com saudade da melodia de a), acompanhada por um baixo repetitivo de quatro notas

C1

a) Escolha uma célula rítmica muito quadrada (não vale figuras todas iguais, como só colcheias, p. ex.) e toque os acordes e notas na ordem em que aparecem

b) Toque os acordes e notas num ritmo muito sincopado, o mais desconcertante possível.
OBS.: em ambos os casos a distância entre os acordes e notas vai sugerir sua mudança

As instruções se distribuem pelos momentos de maneira muito simples. Em B2, as instruções a), b) e c) aparecem nessa ordem, sobre um desenho de movimentação melódica sem cabeças de nota. Embora não haja fórmula de compasso escrita, há uma divisão em barras e escrita métrica que configuram compassos em 4/4 e 2/4 que permite analisar com precisão as proporções do momento. De acordo com semelhança do material (tanto das instruções quanto da sugestão melódica) a forma do momento pode ser definida como A – B – A'. A tabela abaixo resume a forma básica de B2.

SEÇÃO	INSTRUÇÃO	Nº DE COMPASSOS
A	"Toque uma melodia linda"	6 em 4/4 (24 pulsos)
B	"Toque uma seqüência de acordes"	3 em 2/4 (9 pulsos)
A'	"Toque uma melodia com saudade de a) e um baixo de quatro notas"	7 em 4/4 (28 pulsos)

Quadro 3 - Não Necessariamente: forma básica de C1

A seção **A'** tem em comum com a seção **A** – além da recorrência sugerida na instrução (a "saudade" da primeira melodia) – a configuração rítmica e a sugestão melódica. As frases de **A** e **A'** são idênticas, inclusive na articulação. Os únicos elementos de variação são a distribuição da frase pela tessitura (**A** usa ambos os pentagramas e **A'** apenas o superior), a introdução do baixo em **A'** (que ocupa, portanto, o pentagrama inferior) e, o elemento mais marcante, a sugestão "toque uma melodia com saudade da melodia de a)", que implica em que seja outra melodia, que não aquela. A sugestão dessa indicação é fundamentalmente diferente do que poderia ser, por exemplo "toque a melodia de a), com um sentimento de saudade".

O momento C1 é formado basicamente pela alternância entre **a)** – "toque quadrado" – e **b)** – "toque tortíssimo"[50]. Como não há definição rítmica nas partes C, vamos basear a análise proporcional de C1 na quantidade de acordes e notas expostos em seqüência sob cada instrução. Neste caso as instruções coincidem com as seções da

[50] *As indicações aparecem escritas abreviadamente assim, no decorrer da partitura.*

forma: instrução **a)** = seção **A**; instrução **b)** = seção **B**. Como, porém, o material de alturas apresentado é levemente diferente a cada aparição das instruções, a forma resulta num **A – B – A' – B'**. Eis um resumo das proporções.

INSTRUÇÃO/SEÇÃO	a) / **A**	b) / **B**	a) / **A'**	b) / **B'**
QTDE DE NOTAS/ACORDES	17	30	26	14

Quadro 4 - Não Necessariamente: proporções de C1

Quanto ao material de alturas, C1 se compõe de alguns eventos recorrentes. Os mais notáveis são uma seqüência de "objetos sonoros"[51] idênticos, distribuídos em alturas diferentes e uma movimentação cromática que aparece, ascendente ou descendente, em formações de quatro, cinco ou seis notas. Há um jogo de forças entre as instruções e o material de alturas, que competem na definição da forma. O resumo apresentado acima é meramente esquemático, para efeito de análise. As inflexões rítmicas propostas pelo intérprete (inclusive de andamento) podem resultar numa configuração formal diferente, principalmente em relação à proporção de tempo.

*Eventos em **D***

O momento **D** é um "curinga" na forma geral de Não Necessariamente. Ele se caracteriza por uma seqüência de eventos que guarda algumas semelhanças com os outros momentos. Em **D** reaparecem:

- a frase rápida com bordaduras dos momentos **A**
- os "objetos sonoros" de C1
- a lógica de indicações de caráter de B1 e C2

E além desses, são apresentados eventos novos, que serão descritos a seguir. A forma geral do momento **D** pode ser descrita em três partes, sem interrupção do discurso.

---

[51] *Esses "objetos sonoros" são simultaneidades de cinco notas (não exatamente acordes) com a relação intervalar fixa: 0-7-13-14-15 , ou seja, do grave ao agudo, uma quinta justa seguida de um pequeno cluster de segundas menores de três notas, uma quinta aumentada acima. Partindo de dó: dó-sol-ré#-mi-fá. A intenção é que soem como um timbre.*

A primeira parte é uma introdução que conta com quatro eventos: (1) um acorde inicial que antecede (2) o acelerando dos "objetos sonoros"de C1, numa altura fixa (fá no baixo), uma seqüência de saltos melódicos (3) utilizando as notas si, dó e ré bemol, com sentido geral descendente e (4) uma apresentação ascendente da "frase rápida com bordaduras" de **A**.

A segunda parte introduz um novo objeto sonoro, o "cluster de punho", com o qual se realiza uma seqüência com estrutura similar aos eventos de B1 e C2, seguindo, nesse caso, a indicações Furioso – Lírico – Furioso.

A terceira e última parte é o clímax do momento **D**. Trata-se de um "solo", sugerido por notação gráfica e indicações de caráter e pontuado pelos "objetos sonoros" de C1, sempre arpejados. No decorrer do solo, aparecem as indicações: "como um virtuose metido" e "muito expressivo!". Há também um indicação de andamento ("mais rápido"), próxima do final, quando o solo desce para a clave de fá.

A escrita do solo consiste num clichê da notação gráfica – áreas pontilhadas representando movimentação melódica. A densidade de pontos em cara área sugere a quantidade de notas, o diâmetro dos pontos (alguns são pequenos círculos negros) pode sugerir intensidade. Nenhuma dessas sugestões, porém, está explícita numa bula ou coisa parecida. O intérprete tem apenas o gráfico na partitura para se basear e está livre para interpretá-lo como entender. As interpretações descritas acima apenas seguem as convenções de leitura.

Há alguns elementos sugestivos adicionais na escrita gráfica do solo. Logo no início aparecem algumas linhas suplementares superiores, na clave de sol, em que alguns pontos calham de tocar. Nessa mesma área aparecem alguns acidentes desgarrados (dois bemóis, um sustenido, um bequadro). A intenção das linhas suplementares é induzir o músico alcançar a região mais aguda da tessitura do instrumento. Os acidentes estão ali como incentivo subliminar para que a melodia não permaneça somente nas teclas brancas. Como se trata, porém, de notação indutiva, existe a possibilidade de essas intenções não serem realizadas na atualização da forma.

O solo (e o momento) termina com evento duplo constituído pelos dois objetos sonoros apresentados ("cluster de punho"e o "objeto"de C1). Partindo de batida tripla do cluster na região mais grave possível, seguido pelo objeto de C1, repetido em três oitavas ascendentes, sempre com fá no baixo (fá1, fá2 e fá3) e sempre arpejado, como nas pontuações durante o solo.

Boa Pergunta

Boa Pergunta foi composta especialmente para uma apresentação do evento/happening musical Recorte:alguma música contemporânea, no Teatro Gregório de Mattos, em 10 de dezembro de 2006. O titulo surgiu nos ensaios. Quando um dos músicos perguntou qual era o nome da peça (que não tinha nome até então), respondi: "Boa pergunta". Assim a peça acabou sendo batizada, instantânea e espontaneamente, por um trocadilho não intencional.

A primeira idéia para a composição surgiu da tentativa de escrever um contraponto aleatório, baseado na obra de Wytold Lutoslawski. A inspiração em Lutoslawski, a bem da verdade, não passou da expressão "contraponto aleatório", que ele celebrizou (VOGT, 1975). O que realmente instigou a criação foram as possíveis realizações que a de idéia de contraponto aleatório poderia suscitar. Essa idéia deu origem diretamente a uma das partes da peça, a terceira na apresentação do Recorte, chamada aqui de Contraponto (para efeito de análise) e dela derivaram duas outras partes: uma Polirritmia e uma Heterofonia[52].

O trabalho com as texturas aleatórias acabou se tornando um elemento de unidade na peça, mas esse traço comum (o uso das texturas) não foi um recurso compositivo planejado. Só posteriormente, analisando a peça, é que cheguei à conclusão evidente de que o "contraponto aleatório" inspirou uma busca pela criação de texturas que pudessem ser representadas por uma escrita rica em indeterminação.

---

[52] A partir daqui, as palavras *Contraponto*, *Polirritmia* e *Heterofonia*, quando grafadas dessa forma, em itálico e com inicial maiúscula, se referem aos *momentos* da peça. Quando, porém, aparecerem escritas normalmente no corpo do texto, referem-se às técnicas de condução de vozes, pura e simplesmente.

A flexibilidade e a simplicidade de soluções foram dois princípios que nortearam a composição de Boa Pergunta. O titulo oportunista revela essas características: uma boa pergunta pede uma boa resposta. A peça é toda composta de perguntas simples que pedem respostas criativas por parte dos instrumentistas. A instrumentação da peça foi pensada de maneira a facultar aos intérpretes algumas escolhas técnicas (como, os multifônicos da Polirritmia, por exemplo) e estéticas (como os acidentes e claves da Heterofonia). A idéia inicial previa o instrumental que foi efetivamente usado na estréia (um fagote e dois oboés), mas, exceto pelo Contraponto, que agora está sendo reformulado, a peça pode ser tocada por qualquer instrumento de sopro com palheta (dupla ou simples), em grupos de no mínimo 2 e um máximo indefinido de músicos. Acredito que um número máximo de 5 ou 6 instrumentos é ideal para manter a clareza das texturas, mas uma opção pela determinação desse número máximo só será feita a partir de experiências futuras com formações diferentes.

Primeiro nível formal

A macro-forma da peça consta, portanto, de três *momentos* independentes e articuláveis entre si em qualquer ordem. Na apresentação do *Recorte* os músicos escolheram a seguinte seqüência:

I: *Heterofonia* – II: *Polirritmia* – III: *Contraponto*.

A seqüência escolhida, por vários motivos, me parece bastante orgânica, mas ainda assim continuo optando por manter a variabilidade. Na ordem exposta acima, a *Heterofonia* (a mais lenta e mais "volátil" das três) introduz a peça calmamente, seguida da *Polirritmia* (mais curta e de caráter insólito), assumindo o papel de interlúdio e a peça termina com o *Contraponto* (mais claro na condução melódica, com a forma geral mais bem definida e um sentido conclusivo mais forte do que os outros dois *momentos*). Essa arrumação "orgânica", é mais convencional e mais facilmente digerível, por apresentar um discurso que tende ao repouso, mas qualquer outra ordem de apresentação do material será igualmente válida, principalmente por causa do caráter independente das partes. Uma configuração em que a *Heterofonia*,

por exemplo, fosse tocada no final traria uma percepção formal fundamentalmente diferente, mas não necessariamente melhor do que a que resultou da ordem escolhida pelos intérpretes do *Recorte*.

Cada *momento* não tem muito mais em comum com os outros do que o instrumental utilizado. Cada um incorpora uma retórica distinta e cada ordem escolhida implicará, na apreensão global da peça, num discurso sonoro diferente. Uma reflexão mais recente me levou a considerar mesmo a possibilidade de cada parte poder ser tocada sem as outras, como peça independente. Enfim, a composição como virtualidade poderá ainda sofrer atualizações impensadas até o momento.

Segundo nível formal: *momentos-texturas*

A descrição detalhada da peça seguirá a ordem em que as partes foram criadas, a saber:

Contraponto
Polirritmia
Heterofonia

Observe-se que esta ordem é inversa à que foi escolhida para o Recorte.

Contraponto Móbile

embora a inspiração para a peça tenha sido o "contraponto aleatório" de Lutoslawski, essa parte é classificada como *Contraponto Móbile*, de acordo com a estrutura descrita na Parte I deste trabalho. A forma geral desta parte é definida em relação à seqüência e o uso dos ritornelos dos eventos A e B. A variabilidade está justamente no preenchimento das seqüências.

A partitura desse *momento* consiste de duas páginas com três duplas de eventos (A e B) identificadas (cada dupla) por figuras geométricas: triangulo (▲), quadrado (■) e

círculo (●). Os seis eventos apresentados são, portanto: A▲, B▲, A■ , B■, A● e B●.

A escolha das figuras geométricas, em vez de numerais ou letras, é uma tentativa de evitar induções de organização. Assim, a seqüência ▲- ■ - ●, não implica necessariamente uma ordem mais forte do que, por exemplo esta outra: ● - ■ -▲. O mesmo não se poderia dizer se, em vez desses símbolos, as duplas de eventos fossem identificadas por *1*, *2*, *3* ou *A*, *B*, *C* ou *I*, *II*, *III*[53].

O encaixe das vozes é proporcionado por uma simetria na estrutura de compassos dos eventos *A* entre si, assim como dos *B*. Ou seja: todos os eventos *A* consistem numa linha melódica de seis compassos em 4/4, com um ritornelo ao final; todos os eventos *B* consistem numa linha melódica de quatro compassos em 4/4 e uma coda, escrita entre sinais de repetição, em 5/8, de modo que qualquer evento *A* pode ser tocado simultaneamente com qualquer outro *A,* e entre os eventos *B* se dá o mesmo. Ao pé de cada página há um quadro com a forma geral resultante e sob a tabela, a orientação de leitura:

A1	B1	A2	B2	A3	B3
Repetir 3 vezes	Tocar o final (5/8) 2 vezes	repetir 2 vezes	Tocar o final (5/8) 4 vezes	Tocar uma vez, sem repetir	Repetir o final (5/8) muitas vezes, decrescendo até o fim

Quadro 5 – Boa Pergunta: Contraponto, forma geral

Preencha os retângulos inferiores da tabela com as formas geométricas que aparecem antes de cada trecho musical (▲, ■, ●). Cada uma deve aparecer somente duas vezes; uma num retângulo **A** (A1, A2 ou A3) e outra num **B** (B1, B2 ou B3). Depois de preenchido, toque seguindo a indicação dos retângulos do meio.

[53] Há quem possa identificar essas figuras geométricas como molduras onde se encaixariam as letras A (▲), B (■) e C (●), como na simbologia utilizada nos extintores de incêndio, por exemplo, mas uma interpretação desse tipo me parece um pouco paranóica.

Dentro dessa estrutura, a forma geral da música é relativamente "fechada" no que diz respeito à quantidade de compassos, sendo variável na textura resultante, em decorrência das possibilidades de combinação das vozes disponíveis. A probabilidade maior é de o resultado ser um contraponto, mas basta que todos os músicos escolham preencher um quadrado (A1, por exemplo) com a mesma figura (p.ex. : ●) para que se tenha uma homofonia, ou melhor, um uníssono, naquele trecho.

A quantidade de compassos só não é totalmente determinada por causa da orientação de *repetir "muitas vezes"*, no quadro B3. "Muitas vezes" representa com precisão a *intenção quantitativa* do trecho, mas não com precisão numérica. Essas "muitas vezes" serão certamente mais de quatro (baseado no quadrado B2), mas a quantidade indefinida de repetições divide a importância com outro elemento estrutural: o "decrescendo até o fim". Se a quantidade de repetições fosse determinada, a curva dinâmica do decrescendo estaria condicionada à duração do trecho. O decrescendo será muito menos gradual se o trecho se repetir cinco vezes; se forem, digamos, *dezoito* as repetições, o decrescendo será muitíssimo lento. Por outro lado, se houvesse uma indicação como "decrescendo lentamente" (em vez de apenas "decrescendo até o fim"), a quantidade de repetições seria maior, já que o andamento não deve ser alterado, neste caso então seria a curva dinâmica que estaria determinando a quantidade de repetições. Para que a relação entre os elementos (repetições e decrescendo) seja de interdependência, para que não haja subordinação de um sobre o outro, as indicações são propositalmente vagas. A falta de detalhamento na prescrição faz com que a música, nesse trecho, se resolva por homeostase[54].

Polirritmia Circular

A *Polirritmia* consiste em cinco células rítmicas com sinais de repetição, com figurações de três alturas relativas (grave – médio – agudo) executadas com multifônicos pelos instrumentos.

---

[54] V. definição de Homeostase no Cap. 3

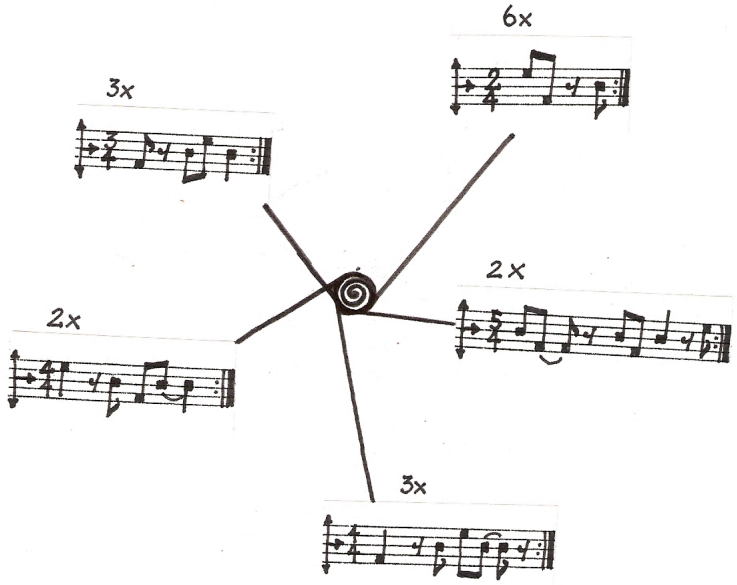


Figura 6 – Boa Pergunta, Polirritmia

A intenção ao compor este *momento* era criar uma polirritmia de multifônicos ruidosa e grotesca. Para que a articulação rítmica não sofresse as conseqüências da dificuldade de emissão, optei por facultar a escolha dos multifônicos aos instrumentistas. Na partitura:

Escolher três multifônicos de fácil execução em registros distintos – grave, médio e agudo

Assim, uma grande variedade de possibilidades sonoras está disponível e fora do meu controle estrito, mas nem por isso o *ethos* da música é prejudicado, já que a sonoridade de multifônicos é muito característica e se presta bem para o tipo de expressão pretendida.

A configuração rítmica é bastante simples, com apenas dois graus de duração (curta e longa, representadas por semínima e colcheia, respectivamente) e pausas apenas de duração curta (colcheia). Uma única exceção se encontra numa das células em 4/4, onde há uma ligadura de colcheia com semínima do terceiro para o quarto tempo:

Figura 7 - Boa Pergunta, Polirritmia: célula em 4/4

As células rítmicas foram pensadas como *timelines* repetitivos. O caminho individual de cada linha, embora possa ser percebido na audição, perde-se muitas vezes em meio ao mecanismo dos multifônicos se chocando uns contra os outros, em andamento igual, mas nem sempre coincidindo no movimento. Esse aspecto de maquinaria com defeito, de autômato desengonçado, é um elemento importante da *proposta poética* desta parte da peça.

Não há nenhuma indicação de caráter na partitura, apesar de a intenção de fazer uma música "ruidosa e grotesca". Esse caráter ruidoso e grotesco é induzido pela configuração rítmica simplória, a polirritmia desconcertante e o uso de multifônicos "de fácil execução".

A expressão "de fácil execução" é, na verdade, uma sugestão que contém uma mensagem subliminar para os músicos. O efeito multifônico é em geral ruidoso, por conta dos parciais inarmônicos e um multifônico pode ser facilmente encontrado num dedilhado não convencional no instrumento[55]. No entanto, o controle do resultado sonoro é muitas vezes delicado e exige um certo esforço de precisão no ataque e na sustentação da nota. Ao sugerir a escolha de multifônicos "de fácil execução" está implícita a liberação desse controle sobre o resultado sonoro. Qualquer combinação de sons resultantes será válida, desde que atenda aos critérios de diferenciação de altura propostos (grave – médio – agudo). A fluência rítmica necessária na seqüência dos multifônicos também isenta o músico da precisão nas alturas, ou seja: aqui o parâmetro altura não está sendo tratado como na tradição clássica; a unidade sonora aqui não é a nota "limpa" temperada e sim o ruído de

---

[55] No verbete *Multiphonics* do Grove: "A multiphonic sound can be achieved on a woodwind instrument by choosing an unconventional fingering pattern for which the resonant modes of the air column are not harmonically related. The player may then be able to sustain simultaneously two inharmonically related tones, each based on one of the air column modes: the interaction with the sound generator mixes the two tones, giving additional sum and difference tones."

altura relativamente definida, um complexo sonoro inarmônico dentro de uma faixa de freqüência estreita.

A escolha dos multifônicos, aliás, teve como conseqüência a determinação do instrumental (sopros de palheta dupla ou simples): o timbre dos multifônicos desses instrumentos combinados é homogêneo na medida certa requisitada por esse *momento* da peça.

Escolhidos os multifônicos, resta um jogo de armar que cada músico montará individualmente. A segunda indicação na partitura diz:

> Excluir uma das células abaixo e tocar as quatro restantes com o número de repetições indicado, mas organizadas em qualquer ordem.

Não é fornecido nenhum critério adicional para o arranjo das células nem para decidir qual será excluída. Essas escolhas são subjetivas, de responsabilidade de cada músico. Cada um, guiado pelos critérios que lhe parecerem razoáveis ou agradáveis, vai eliminar uma das células e organizar as demais numa seqüência para montar sua linha musical. Apesar disso, o quadro em que as células rítmicas está inserido restringe o alcance das subjetividades. A indicação seguinte diz:

> Repetir a seqüência inteira 3x (três vezes) com pulso constante e igual para todos
> (mín 60= ♩ , máx 120= ♩)

A quantidade de repetições da seqüência montada (“*três vezes”*) determina o fim da linha, sendo a extensão definida justamente pela célula ausente, ou melhor, pela soma das restantes. Sabendo-se qual a célula excluída, é possível determinar, em pulsos, o tamanho exato de cada linha musical.

A soma total das cinco células com suas repetições específicas (que vêm escritas sobre cada uma: 6x, 2x, 3x etc.) é de 41 pulsos. Subtraindo desse total o equivalente a cada célula, teremos o resultado de uma linha, executada sem repetição. O quadro seguinte mostra as possibilidades:

Compasso	Repetições específicas	Número de pulsos (♩) da célula repetida	Total de pulsos das outras células	Total das outras repetidas 3x	Sobra de pulsos em relação ao mínimo total (87)
2/4	6x	(6x2=)**12**	(41-12=)**29**	(29x3=) **87**	(87-87=) **0**
3/4	3x	(3x3=) **9**	(41-9=) **32**	(32x3=) **96**	(96-87=) **9**
4/4(a)	2x	(2x4=) **8**	(41-8=) **33**	(33x3=) **99**	(99-87=)**12**
4/4(b)	3x	(3x4=)**12**	(41-12=)**29**	(29x3=) **87**	(87-87=) **0**
5/4	2x	(2x5=)**10**	(41-10=)**31**	(31x3=) **93**	(93-87=) **6**

Quadro 6 - Boa Pergunta, Polirritmia: possibilidades de atualização

Então, por exemplo, se um músico decide excluir a célula em 2/4, o total das outras células, arrumadas uma após a outra com as repetições indicadas, será de 29 pulsos (♩) e a tripla repetição desse ciclo terá 87 pulsos no total. Se outro músico decide excluir a célula em 5/4, as demais células completarão 31 pulsos tocadas em seqüência, e 93 pulsos quando repetidas três vezes. Ou seja: o segundo músico tocará seis compassos a mais que o primeiro. A tabela acima mostra todas as possibilidades de extensão das linhas. Observe-se que as linhas 2/4 e 4/4(b) têm o mesmo tamanho, e que, excluídas da seqüência, restam 87 pulsos, em ambos os casos, a menor seqüência encontrada.

A indicação de "pulso constante e igual para todos" determina o caráter mecânico do movimento, ajudada pelo caráter marcado e repetitivo das células escritas. O andamento, embora engessado, pode ser definido dentro de um âmbito relativamente largo (entre ♩=60 e ♩=120, na indicação metronômica), o que permite uma interpretação intuitiva[56] desse quesito.

As células são muito parecidas entre si, com ecos motívicos compartilhados. Observe-se, por exemplo, as duas células em 4/4 e a célula em 3/4. As duas em 4/4

[56] Na falta de indicação precisa de andamento, o músico escolherá algum, dentro dos limites estabelecidos, que seja adequado a sua interpretação. O critério para essa escolha, já que a restrição não exige apuro numérico, será a intuição, a "medida da verdade" como diz Bergson, v. Cap. 2, Fundamentação Teórica.

são praticamente espelhadas verticalmente, com a sutil diferença da pausa de colcheia no último tempo da segunda. E a célula em 3/4 é igual a essa última, menos a colcheia inicial (extensão da nota grave) e a pausa final. A figura abaixo permite visualizar bem as estruturas de cada célula. Os quadrados na horizontal, representam as colcheias, e na vertical os três níveis de alturas.

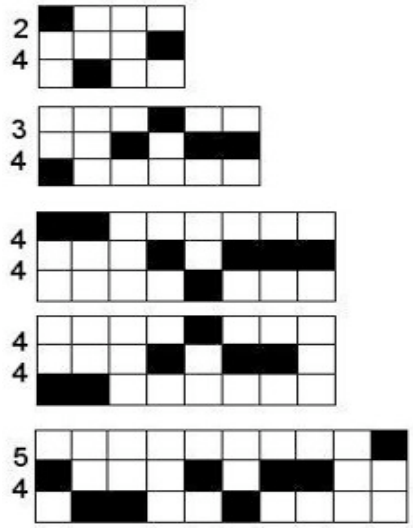


Figura 8 – Boa Pergunta, Polirritmia: visualização das células ritmicas

A semelhança entre as células propicia a instabilidade da textura. Se por exemplo, dois músicos tocam, simultaneamente, as células 2/4 e 4/4(b), a defasagem provocada pelas repetições fará com que a textura não se mantenha por muito tempo. Embora haja sempre uma relação métrica determinada entre as vozes, não é possível atribuir a nenhuma delas um status predominante. Apesar disso, o fato de os motivos "melódicos" serem muito parecidos causa um efeito de recorrência ao mesmo tempo que uma impressão de desordem, por não haver uma direção clara do discurso.

- A dinâmica deve ser sempre mais do que ***mf***

A dinâmica permite flutuações acima do piso determinado (***mf***), mas a tendência é que ela se mantenha constante, seguindo a lógica mecânica do pulso. A articulação dos multifônicos, porém, provocará variações de dinâmica pela própria natureza desse efeito. O descontrole natural dos parciais inarmônicos fará com que o

instrumento “guinche”, e esse efeito é exatamente o que pretendo como sonoridade predominante na *Polirritmia*.

A sugestão de anotar a ordem das células, para não se perder é uma estratégia de controle sutil, uma indução à preparação da partitura, para que a forma não se afaste muito das possibilidades de atualização programadas. Mas serve também de auxílio à movimentação mecânica do discurso, para que o músico não precise acessar demais a memória enquanto executa seus “sons de geringonça”.

Heterofonia Elástica

A *Heterofonia Elástica* foi concebida para ser lida em qualquer sentido. Esse *momento* toma partido da ambigüidade implícita na notação musical. A simetria existente no pentagrama e nas figuras possibilita que a leitura seja feita em qualquer sentido, na vertical. Se excluímos os elementos que servem de referência vertical (as claves, por exemplo), que indicam onde é em cima ou embaixo, a partitura poderá ser lida desde qualquer ponto da página.

Para reforçar essa referência ambígua, as indicações para performance foram escritas nas quatro bordas da página, evitando uma sugestão de sentido preferencial de leitura. Além disso, nas bordas verticais (“em cima” e “em baixo”) foi escrita a expressão: “*Aqui pode ser o topo da página, também...*”. É claro que a simples indicação de que a página poderia ser lida começando por qualquer lado já seria suficiente. No entanto, ao configurar a página de maneira que, independente da indicação, ela realmente não forneça a referência da direção de leitura, o efeito psicológico da escolha fica menos comprometido.

A página consiste numa *forma básica* representada por uma linha melódica sem clave, sem fórmula de compasso ou escrita métrica, e sem acidente nas notas. O intérprete deve “preparar” a partitura, escolhendo o sentido da leitura (onde será o topo da página), colocando os acidentes que achar interessantes nas notas que desejar, colocando a clave do seu instrumento ou fazendo mudanças de clave, caso seja um instrumento que utilize esse recurso (como o fagote, por exemplo).

As indicações ao redor da página fornecem todas as informações necessárias para a realização da música. O que não estiver explícito nessas indicações deve ser realizado de acordo com o bom senso do intérprete, seguindo as convenções de leitura (não há indicação para que se leia da esquerda para a direita, mas espera-se que o músico siga esse sentido, pelo costume) ou criando soluções criativas (as notas sem haste não tem valor de duração explícito, o músico dará esse valor de acordo seus critérios)

- Colocar a(s) clave(s) que quiser, desde que seja possível tocar no seu instrumento
- O andamento geral é lento (♩ ~ 40 a 50), mas as notas terão a duração que cada músico quiser, assim como as pausas com fermata
- O caráter geral é suave, a dinâmica pode variar de ***pp*** a ***mf***, a critério de cada músico.
- Colocar o(s) acidente(s) que quiser, se achar conveniente, em quaisquer notas
- Pode haver mudança de clave também, em qualquer ponto
- As barras duplas com fermata são pontos de encontro. Ao chegar a elas, o músico deve silenciar, esperar que os outros façam o mesmo e recomeçar juntos a próxima parte

A leitura desta página, atualizada por mais de um instrumento, resulta numa textura heterofônica. No entanto, para que a textura resulte de fato numa heterofonia, é preciso que haja um movimento melódico semelhante entre todas as vozes. Por isso a melodia foi escrita espelhada: as três primeiras linhas são idênticas, não importa de que topo se comece a ler. As entradas das melodias devem acontecer em uníssono; a heterofonia vai surgindo à medida que cada músico for seguindo suas flutuações individuais de andamento.

A linha central da página da heterofonia funciona como um eixo. É a única que se diferencia a depender do topo escolhido pelo intérprete. Apesar disso, o centro mesmo da linha (o trinado) será lido da mesma forma, partindo-se de um ou de outro topo:

Figura 9 – Boa Pergunta, Heterofonia: eixo central

A realização da heterofonia depende, também, de uma *sincronia flexível* entre os músicos. As variações de tempo da melodia, embora sejam definidas individualmente por cada intérprete, devem ser realizadas num andamento mais ou menos comum para todos. Para garantir que a textura não se descaracterizasse por diferenças excessivas no andamento de cada voz (para evitar que se transformasse, por exemplo, num cânone), foram adotadas algumas *estratégias de controle* específicas.

A primeira delas, que proporciona um controle leve sobre o andamento, é a indicação genérica de andamento: "O andamento geral é lento (♩ ~ 40 a 50), mas as notas terão a duração que cada músico quiser, assim como as pausas com fermata". Isso garante apenas que as vozes estarão seguindo um mesmo fluxo, mas não implica em nenhuma relação de divisão métrica do tempo, nem numa mecânica resultante entre as vozes, como acontece no *Contraponto Móbile*, por exemplo.

Uma estratégia de controle mais forte se encontra nas barras duplas com fermata. A indicação na borda da página, diz: "As barras duplas com fermata são pontos de encontro. Ao chegar a elas, o músico deve silenciar, esperar que os outros façam o mesmo e recomeçar juntos a próxima parte". Isso cria, na prática, um sentido de frase para cada trecho entre esses sinais. Assim, embora as inflexões internas sejam diferentes, por serem realizadas individualmente por cada músico, o curso geral conta com pontos de respiração em comum. Além disso, as paradas para esperar o(s) colega(s), induzirão (assim espero) à tal *sincronia flexível* entre as vozes.

Figura 10 – Boa Pergunta, Heterofonia: início (*sincronia flexível*)

Há elementos de controle também para outros parâmetros que não a duração. Por exemplo, a sugestão desta indicação: "O caráter geral é suave, a dinâmica pode variar de ***pp*** a ***mf***, a critério de cada músico", reforça um pouco a indução a um

pathos tranqüilo, já parcialmente sugerido pelo andamento e pelas articulações melódicas.

A dialética entre controle geral (que resguarda a unidade da obra) e liberdade criativa individual dos músicos (que promove sua vivacidade) revela uma característica indeterminista intrínseca à textura heterofônica. A heterofonia é uma textura que se define exatamente pelas variações de atualização numa forma básica. Em contextos tradicionais, a heterofonia é comumente realizada por meio de ornamentações e improvisos sobre uma linha melódica mestra (a forma básica, portanto). Não é um fato de todo estranho que a textura heterofônica tenha perdido espaço na música ocidental durante o período em que o poder da notação determinista se estabeleceu.

Kadô

A peça é composta de três momentos (TEN, CHI e JIN) apelidados de "flores" por causa do tema que inspirou a composição e também por causa do aspecto visual da partitura. Cada "flor" é formada por eventos que foram apelidados genericamente de "pétalas" (a flor TEN, além das pétalas, contém um "miolo", que é o refrão e a flor JIN, tem interlúdios chamados de "devaneios"). Esses termos, não muito técnicos, surgiram como uma metáfora descontraída para as seções e sub-seções da música. Essa terminologia será utilizada aqui por fazer uma alusão mais clara aos trechos da peça, já que não há uma ordem estabelecida entre as partes e nem numerações que permitam contagem, como compassos, blocos de segundos, etc.

Kadô foi inicialmente concebida para ser ouvida como um fluxo contínuo. Durante o processo compositivo, porém, cada *flor* foi impondo suas características de maneira muito marcante, o que resultou no oposto do intento inicial: cada *flor* é praticamente uma peça independente. Disso resultou uma última articulação formal, num nível inferior ao primeiro, que é o desmembramento. Cada *flor* pode ser tocada isoladamente como uma peça a parte, ou as três podem ser tocadas, num concerto intercaladas por outras músicas. A forma atual que analisaremos aqui é a da peça completa, com as três *flores* funcionando como seções da macro-forma.

A versão completa de Kadô resulta numa peça bastante extensa (as leituras deram por volta de vinte minutos), por isso também o desmembramento foi adotado. Cada parte

Análise da Macro-forma (primeiro nível formal)

A ordenação das "flores" segue a seguinte programação: a flor JIN deve estar sempre no meio do discurso. Ela será sempre a segunda parte. As outras duas flores, TEN e CHI, podem estar no início ou no final. Cada parte deve ser tocada apenas uma vez e nenhuma deve ser excluída. Assim, a macro-forma virtual da peça é a seguinte:

Figura 11- Kadô: forma virtual

ou seja, as duas atualizações possíveis são:

- TEN – JIN – CHI

ou

- CHI – JIN – TEN

Não há nenhum elemento especial de ligação entre as *flores*, elas devem apenas ser tocadas sucessivamente, como uma grande melodia. Como o material de alturas é mais ou menos homogêneo em toda a peça, a fluência do discurso não fica comprometida pela falta do elemento de ligação.

Análise das *flores* (segundo nível formal)

Se a programação da macro-forma de Kadô é bastante simples, o mesmo não se pode dizer das programações de cada uma das *flores*. As formas virtuais das *flores* têm uma complexidade maior, com regras de movimentação mais elaboradas, o que torna

o jogo mais interessante no segundo nível formal. Apresento, a seguir, as programações formais de cada uma das *flores*, em ordem crescente de complexidade.

TEN

A *flor* TEN, consta de quatro partes. Sua estrutura é uma adaptação da forma estrofe-refrão, com três estrofes diferentes e curtas e um refrão longo, que se repete entre as estrofes. Como dito antes, chamaremos as estrofes de *pétalas* e o refrão de *miolo*.

A programação de TEN é relativamente simples. A forma virtual resultante dará origem a um momento caracterizado pela alternância entre estrofe/*pétala* e refrão/*miolo*. Duas *pétalas* nunca serão tocadas sucessivamente, sem o *miolo* entre elas, assim como o *miolo* não se repetirá sem que seja tocada uma pétala depois dele. As regras específicas de movimento são as seguintes:

- Pode-se começar por qualquer parte (estrofe ou refrão).
- Cada estrofe (E) deve ser tocada somente uma vez.
- Não há ordem definida para as estrofes.
- Não podem ser tocadas duas estrofes consecutivas.
- O refrão (R) deve ser tocado quantas vezes forem necessárias, entre as estrofes.
- O refrão, porém, não deve ser repetido antes que venha outra estrofe.
- O refrão pode começar, mas nunca terminar o movimento.
- Acaba quando for tocada a terceira estrofe.

Observando a figura a seguir, podemos simplificar as regras:

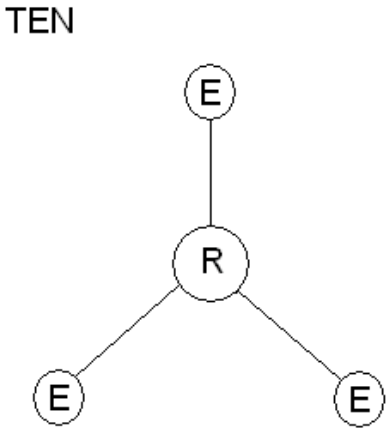


Figura 12 – Kadô, TEN: regras

- pode-se começar de qualquer parte e todas devem ser tocadas
- o objetivo é tocar todas as estrofes, o refrão deve ser repetido entre as estrofes
- ao ser tocada a terceira estrofe o movimento acaba

A forma virtual de TEN pode ser representada assim:

(R) – E_1 – R – E_2 – R – E_3

O refrão no início **(R)** é opcional e a ordem das estrofes, como já foi dito, é variável. Assim, **E_1**, **E_2** e **E_3**, não representam nenhuma estrofe em particular e sim a posição que cada uma tomará na forma virtual. Se nomearmos as estrofes, como A, B e C, podemos ter alguns exemplos das possibilidades de atualização:

1. **(R) – E_1 (B) – R – E_2 (A) – R – E_3 (C)**
2. **(R) – E_1 (A) – R – E_2 (B) – R – E_3 (C)**
3. **(R= ø) – E_1 (C) – R – E_2 (B) – R – E_3 (A)**

No primeiro exemplo a ordem das estrofes é B – A – C, no segundo A – B – C, e no terceiro C – B – A. Repare-se que, apenas no terceiro exemplo, o refrão inicial não é tocado (R= ø).

A forma virtual de TEN pode ser considerada um rondó e pode ser reduzida a duas possibilidades de atualização, que no caso de uma análise posterior, seriam descritas como:

1. **A – B – A’ – C – A” – D** (sendo A os refrães)
2. **A – B – C – B’ – D** (sendo B os refrães)

O uso de A, A’ e A”, bem como de B e B’ para os refrães, em vez de apenas A ou B, deve-se ao fato de que os refrães têm elementos indeterminados discretos em sua estrutura interna, o que faz com que haja variação nas atualizações. Seriam então partes com o mesmo material mas levemente diferentes, o que justificaria o uso das linhas numa análise da forma atualizada. Mais tarde veremos como se articula esse “rondó virtual” nas seções internas de cada *pétala*.

CHI

A *flor* CHI também consta de quatro partes mas, diferentemente de TEN, todas as partes são *pétalas*, o que significa que não há diferença de status entre elas. A programação de CHI é também bastante simples. As regras se resumem a:

- Pode-se começar por qualquer *pétala*
- A ordem segue ou o sentido horário ou transversal nos sentidos Norte/Sul/Norte ou Leste/Oeste/Leste
- O movimento acaba quando forem tocadas as quatro *pétalas*.
- Não se pode voltar a uma *pétala* recém tocada, mas se necessário pode-se repetir uma pétala anterior para chegar à última sem infringir o(s) sentido(s) obrigatório(s).

Observando a figura podemos ter uma leitura mais clara dessas regras. A programação, embora muito simples, resultará numa forma virtual um tanto complexa:

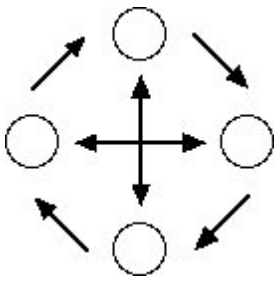


Figura 13 – Kadô, CHI: regras

Cada círculo representa uma *pétala*. As setas diagonais externas representam o movimento em sentido horário. As setas cruzadas internas, verticais e horizontais, representam o movimento Norte/Sul/Norte, Leste/Oeste/Leste. Começando de qualquer círculo, pode-se ir diretamente para o próximo, em sentido horário, ou para o extremo oposto, de acordo com as setas internas. A forma se completa quando todas as quatro pétalas forem tocadas, o que pode ser realizado de maneira muito simples, apenas tocando uma após a outra em sentido horário. Se só houvesse essa regra, as possibilidades de atualização se resumiriam a essas quatro:

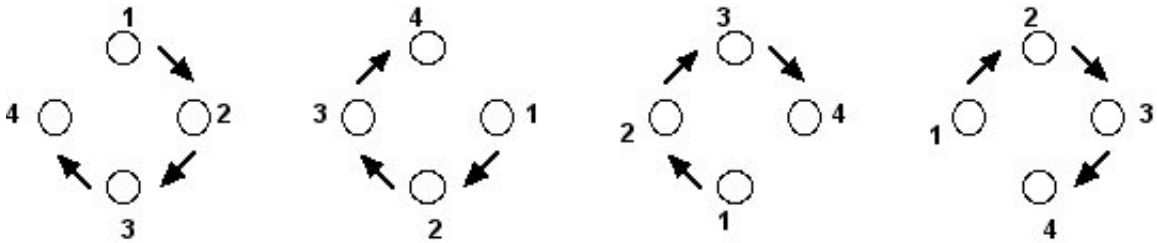


Figura 14 – Kadô, CHI: sentido horário

Tomando cada círculo como uma *pétala* específica, vemos que as atualizações se resumiriam a seqüências de quatro *pétalas* em sentido horário, partindo cada vez de uma diferente. A possibilidade de passar para uma pétala oposta no gráfico, porém, introduz uma certa complexidade nas possibilidades de atualização. O sentido horário, que impunha uma direção única, com um único gráfico, variando apenas os termos (definindo a pétala inicial, todas as outras seriam conseqüência) agora é relativizado pelo sentido transversal. Com isso as configurações de atualização já mudam significativamente:

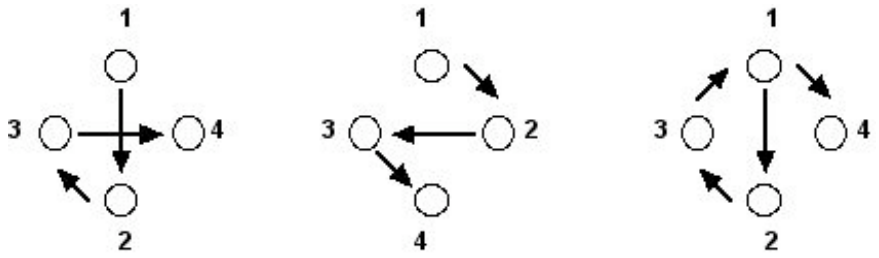


Figura 15 – Kadô, CHI: sentido transversal

Observando as três atualizações acima, vemos que a primeira e a segunda (da esquerda para a direita) continuam empregando somente uma vez cada *pétala*, mas a terceira repete, antes de chegar ao final, a primeira *pétala* tocada. A descrição do movimento desta última atualização é:

1(Norte-Sul) – 2 – 3 – 1 (novamente) – 4.

A repetição da primeira pétala provoca uma atualização interessante, com cinco partes em vez de quatro e uma recorrência ao início antes de finalizar. A regra do sentido transversal tinha mesmo o intuito de proporcionar essa repetição de uma das *pétalas* em alguma atualização, o que acarretaria um breve alongamento na duração geral da *flor* CHI. No entanto, há uma falha na programação (um *bug*, para usar um termo da informática), que faz com que seja possível repetir indefinidamente as três primeiras *pétalas*, antes de tocar a última. Recapitulando as regras:

- Pode-se começar por qualquer *pétala*
- A ordem segue ou o sentido horário ou transversal nos sentidos Norte/Sul/Norte ou Leste/Oeste/Leste
- O movimento acaba quando forem tocadas as quatro *pétalas*.
- Não se pode voltar a uma *pétala* recém tocada, mas se necessário pode-se repetir uma pétala anterior para chegar à última sem infringir o(s) sentido(s) obrigatório(s).

Não há nenhuma regra restringindo o número de vezes que uma pétala deve ser tocada. Apenas a última pétala será, obrigatoriamente, tocada uma única vez. Baseado na última regra dos tópicos acima, é possível repetir indefinidamente algumas pétalas.

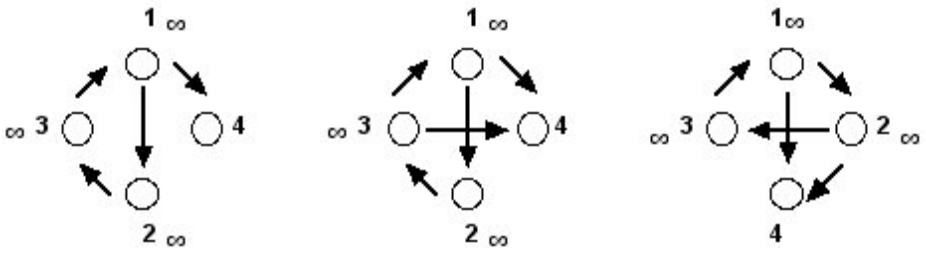


Figura 16 – Kadô, CHI: repetições indefinidas

Na imagem acima[57], vemos os círculos que podem ser repetidos infinitamente. No primeiro gráfico vemos a mesma movimentação que repetia a pétala 1, mas agora as indicações de infinito mostram que a seqüência de pétalas 1-2-3, pode ser repetida indefinidamente, antes que a quarta pétala seja tocada. O segundo gráfico contém uma seta partindo da pétala 3 para a 4, além da seta de 1 para 4, o que mostra que a seqüência 1-2-3 pode ser repetida infinitamente mas a finalização não precisa ser feita a partir da pétala 1: a 3 também pode ser a penúltima pétala; a *pétala* 2 não poderia por infringir as regras de movimento (sentido horário ou transversal). No terceiro gráfico vemos uma configuração em que a finalização pode partir da pétala 1 ou da pétala 2.

O *bug* foi uma falha de cálculo que resolvi incorporar à forma em vez de corrigir. Minha intenção inicial era reduzir as possibilidades de atualização da forma a 4 ou 5 pétalas (com a possibilidade de repetir a primeira, antes de finalizar), mas na redação das regras, pequei por não indicar a limitação, acreditando que as sugestões seriam suficientes para induzir à leitura que imaginei. O bug foi descoberto por Cláudia Schreiner, que me consultou perguntando se eu preferia que ela limitasse o número de repetições das pétalas. Deixei a seu cargo a limitação ou não. Ninguém melhor do que o intérprete para resolver certas dúvidas, afinal de contas, foi ela mesma, durante o estudo, que descobriu a "falha". Mais um ponto em que o intérprete assumiu a responsabilidade sobre os destinos da obra.

---

[57] É importante observar que o fato de, nos gráficos acima, a *pétala* 1 estar sempre na posição norte é mera convenção visual para efeito didático. É bom lembrar a primeira regra de movimento desta *flor*: "Pode-se começar por qualquer pétala".

A forma virtual resumida de CHI pode ser representada assim:

||: a – b – c :|| (a) (b) – d

Ou seja: a seqüência *a – b – c* pode ser repetida indefinidamente; *d* será tocada apenas uma vez, para encerrar a música; a penúltima parte, além de *c* (obviamente por ser a terceira na seqüência) pode ser ainda *a* ou *b*, dependendo do caminho tomado. Vejamos algumas atualizações possíveis, com os diagramas de análise de atualização:

1) **||: a – b – c :|| (a=ø) (b) – d**
2) **||: a – b – c :|| (a) (b) – d**
3) **a – b – c (a=ø) (b=ø) – d**

No primeiro exemplo a seqüência *a – b – c* é repetida indefinidamente e depois se encerra a peça passando pela parte *b* antes do final (*d*). O segundo exemplo começa com a mesma repetição da seqüência *a – b – c*, terminando em *a – b – d*. No último exemplo a atualização da forma é a mínima possível: *a – b – c – d* , sem repetição de nenhuma parte.

JIN

A *flor* JIN é a única a ocupar uma posição definida na macro-forma. Ela é o meio da peça e é também a parte mais extensa, em sua configuração mínima. É claro que, como vimos, uma interpretação que atualize as repetições *ad infinitum* das pétalas de CHI, fará com que esta possa ser mais extensa do que JIN, mas a julgar pela atualização mínima possível de cada flor, JIN é inegavelmente maior.

Da mesma forma que TEN contava com refrão (*miolo*) e estrofes (*pétalas*), JIN conta com pétalas de duas categorias: as pétalas externas, representadas por círculos, que chamaremos de *pétalas* mesmo, e as pétalas internas, representadas por quadrados, que chamaremos de *devaneios*, devido ao seu caráter solto, de sonoridade onírica.

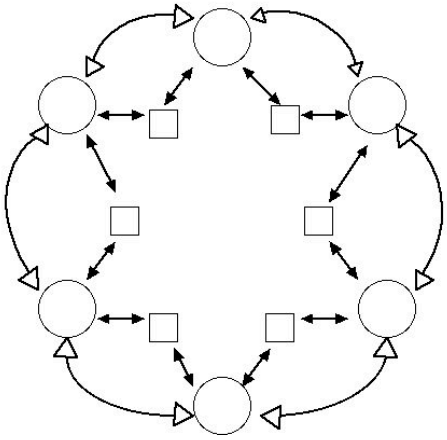


Figura 17 – Kadô, JIN: esquema formal

Na figura acima vemos o esquema formal desta flor. Com as regras de movimento podemos interpretar melhor a figura.

- Pode-se começar por qualquer círculo, mas não por um quadrado
- Os círculos se sucedem em sentido horário ou anti-horário
- Os quadrados só podem ser tocados entre os círculos a que estão ligados, logo, não se tocam quadrados sucessivos
- Pode-se passar de um círculo a outro sem passar por um quadrado, mas para voltar ao círculo anterior (em sentido contrário) tem-se que passar pelo quadrado entre eles
- Um quadrado pode ser tocado quantas vezes for necessário (sem repetição sucessiva) ou pode nunca ser tocado, apenas no caso de não haver mudança de sentido.
- Cada círculo só pode ser tocado duas vezes no máximo (sem repetição sucessiva) e uma no mínimo
- Pode-se acabar com um círculo ou um quadrado

Interpretando as regras acima, podemos apresentar algumas possibilidades de atualização. A mais compacta possível consiste simplesmente em tocar os círculos sucessivamente, uma vez cada um, em qualquer sentido (horário ou anti-horário), realizando uma volta completa.

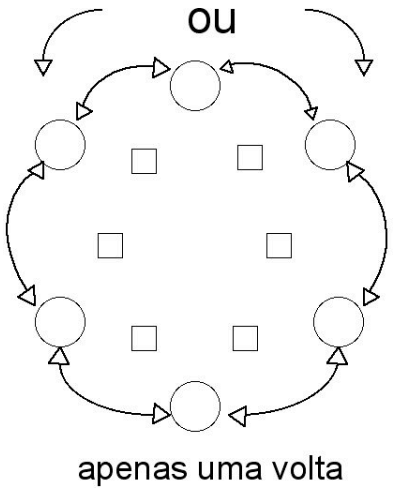


Figura 18 – Kadô, JIN: atualização mínima

Vemos que nessa atualização os quadrados não são tocados e os círculos são tocados uma vez cada um, num sentido escolhido. A única outra atualização em que os quadrados poderiam não ser tocados seria dar duas voltas completas nos círculos, sem mudar o sentido. Podemos entender a função dos quadrados, então, como um "pedágio" que se tem que pagar caso se queira mudar o sentido da seqüência de pétalas.

Um quadrado pode ser tocado entre dois círculos sempre que o intérprete quiser, mas ele não pode ser omitido caso se esteja voltando ao círculo recém tocado. No gráfico abaixo vemos uma simulação do movimento entre duas *pétalas* em sentido horário. Na ida pode-se passar ou não pelos quadrados, na volta, porém, a passagem pelo "devaneio" é obrigatória.

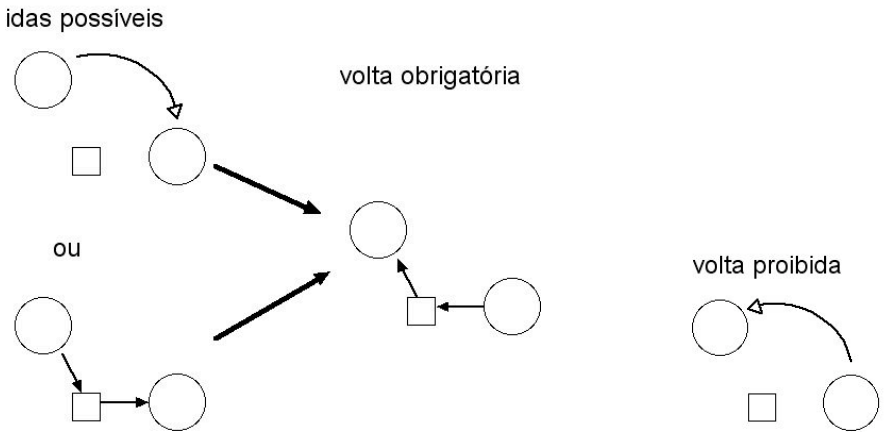


Figura 19 – Kadô, JIN: "pedágio" pelo devaneio

A intenção dessa volta pelo *devaneio* é causar interesse no discurso e evitar uma interpretação mecânica dos eventos dos círculos (que chamarei de "*a*" na descrição da forma virtual), que são todos bem parecidos. A passagem por um *devaneio* ("*b*", na forma virtual) além de causar contraste sinaliza a tomada de decisão do intérprete por uma mudança na direção. Na análise do terceiro nível formal desta *flor*, mais adiante, veremos em detalhe o conteúdo das *pétalas* e dos *devaneios* e a natureza desse contraste ficará mais clara.

Terceiro Nível Formal: Análise interna de cada uma das flores e suas pétalas

Observando mais detalhadamente o conteúdo de cada uma das flores e de suas pétalas, encontramos uma aplicação mais refinada de alguns princípios *indeterministas*. Até aqui, no primeiro e no segundo níveis formais, as escolhas pareciam depender apenas de questões de ordenação e direção do material. No terceiro nível as questões recaem justamente sobre a natureza do material. As decisões tomadas pelo intérprete nesse nível dirão respeito diretamente ao "quê" e ao "como" da música. Ele não se limitará a escolher qual será a parte A ou B, mas, muito além disso, decidirá sobre andamento, sonoridade, ordenações internas das frases, duração, articulação e outros parâmetros. É nesse nível formal que o intérprete será mais exigido em suas capacidades estéticas, técnicas, intelectuais e até mesmo físicas.

A análise será dividida pelas *flores* e *pétalas*. As *flores* serão apresentadas agora na seguinte ordem: JIN, CHI e TEN, inversa à análise do segundo nível. A razão dessa inversão é clara: o critério de ordenação para esta análise é o grau de complexidade do objeto analisado. No segundo nível formal (a articulação das *pétalas* dentro de cada *flor*) TEN apresentava a estrutura mais simples e concisa (lembrando: refrão e estrofes), CHI continha possibilidades de atualização mais amplas (a repetição *ad infinitum* das três primeiras pétalas antes da final) e JIN tinha a forma virtual mais extensa de todas, podendo chegar facilmente a vinte e quatro partes com uma atualização das mais simples (duas voltas na forma, incluindo os

quadrados/*devaneios*). No terceiro nível, as coisas se invertem um pouco. O material das *pétalas* (a) e dos *devaneios* (b) de JIN será analisado como apenas duas partes distintas, porque cada categoria (a e b) guarda entre si semelhanças tão estreitas que não se pode falar de materiais diferentes ao comparar, por exemplo, os *devaneios* uns com os outros. CHI já apresenta uma identidade mais diferenciada para cada pétala, embora sejam apenas quatro. Em TEN a distinção entre as estrofes e entre essas e o refrão é tão marcante e são tão diversas as informações contidas em cada parte que foi preciso aprofundar um pouco mais a descrição de cada uma delas.

Análise dos eventos de JIN

Os eventos de JIN podem ser classificados em duas categorias, que chamamos, para efeito de análise, de *a* e *b*. Os eventos *a* são o conteúdo das *pétalas* (representadas graficamente por círculos, na seção anterior) e os eventos *b* são os *devaneios*. As categorias de eventos serão analisadas primeiro cada uma separadamente e depois em relação uma à outra na forma.

O material de alturas de JIN é bastante reduzido. Apenas a escala dimensional é usada. As *pétalas* utilizam as notas do *miolo* e os *devaneios* são realizados com essas mesmas notas mais as notas das *pontas*.

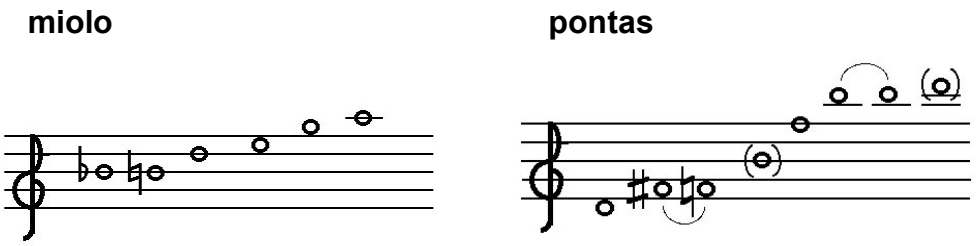


Figura 20 – Kadô, JIN: "miolo" e "pontas"

A escala foi utilizada sem transposições, nem mesmo de oitava. São tocadas apenas as notas que aparecem acima, nessa região da tessitura. Vejamos primeiro o tratamento dado às notas do miolo usadas nas *pétalas*, representadas pelos círculos no gráfico da forma virtual.

Eventos "a" – Pétalas

O *miolo* da escala dimensional é formado de seis notas,: si*b*3, si3, ré4, mi4, sol4 e lá 4. Essas notas foram organizadas em *timelines* de oito passos, de forma que uma nota é sempre tocada três vezes, para ser enfatizada. Os *timelines* foram organizados de tal forma que as notas enfatizadas nunca se repetem em sucessão. Essa organização é possível com duas configurações básicas, representadas pela figura abaixo.

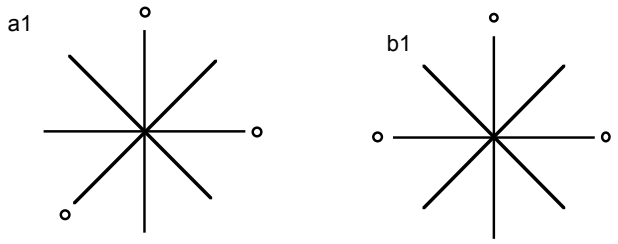


Figura 21 – Kadô, JIN: forma virtual dos timelines

As extremidades das linhas representam as notas. As bolinhas representam as notas enfatizadas. Essa figura em forma de rosa dos ventos, representa a forma virtual dos *timelines*. Fazendo a rotação dos gráficos teremos as variações nas formas atualizadas. Uma representação mais linear ajuda a entender melhor a atualização desses *timelines* virtuais. Se tomarmos o ponto norte como ponto de partida, teremos as seguintes representações dos *timelines a1* e *b1* acima, respectivamente:

a) **o | o | | o | |**
b) **o | o | | | o |**

Os círculos são as notas acentuadas (e repetidas) e os traços são as notas simples. Tomando uma nota qualquer para ser acentuada na seqüência, digamos si*b,* os *timelines* acima seriam traduzidos assim:

a) **si*b*** – si – **si*b*** – ré – mi – **si*b*** – sol – lá
b) **si*b*** – si – **si*b*** – ré – mi – sol – **si*b*** – lá

O próximo passo foi organizar progressões dos *timelines*. Fazendo rotações dos gráficos rosa-dos-ventos chegamos a algumas variações. Utilizei três variações de cada gráfico (*a* e *b*) para gerar um protótipo de progressão.

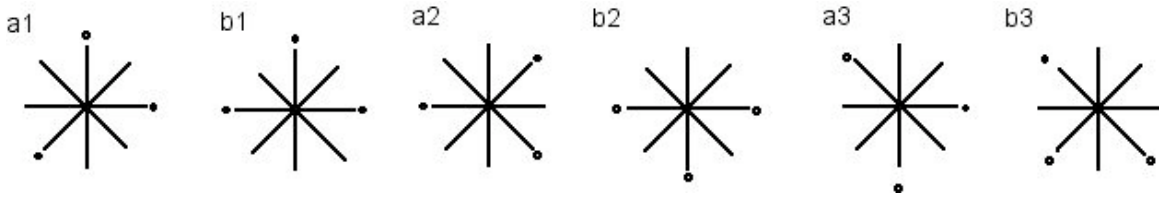


Figura 22 - Kadô, JIN: progressão dos timelines

O princípio dessa progressão é o deslocamento da nota acentuada. Na representação linear a progressão fica assim (tomando sempre o ponto norte como ponto de partida):

a1) **o | o | | o | |**
b1) **o | o | | | o |**
a2) **| o | o | | o |**
b2) **| | o | o | o |**
a3) **| | o | o | | o**
b3) **| | | o | o | o**

Observe-se a diferença, por exemplo, entre *a1* e *b1*: até a quinta nota os *timelines* são idênticos, mas no sexto passo, em *a1* aparece a nota acentuada, enquanto que em *b1* ela só aparece no sétimo, como se tivesse sido adiada. Para que esse efeito de deslocamento seja percebido é preciso que cada *timeline* seja repetido pelo menos uma vez. Chamaremos essas variações (a1, b1, a2, b2 etc...) de "versões do *timeline*"

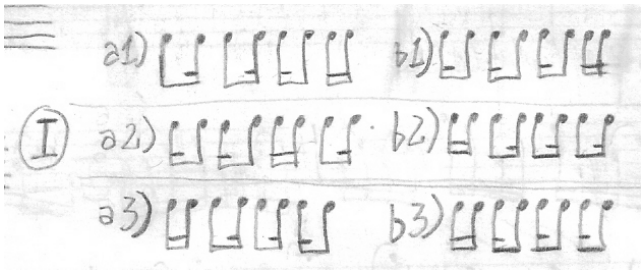
Os *timelines* progredindo por deslocamentos da nota enfatizada deram a base da estrutura das *pétalas* de JIN. Para obter mais possibilidades de variação, procurei diferentes maneiras de realizar a relação entre as notas simples e as notas enfatizadas. A partir justamente da oposição enfatizadas/não-enfatizadas, cheguei a três realizações possíveis:

I) As notas enfatizadas sendo colcheias e as não-enfatizadas semicolcheias

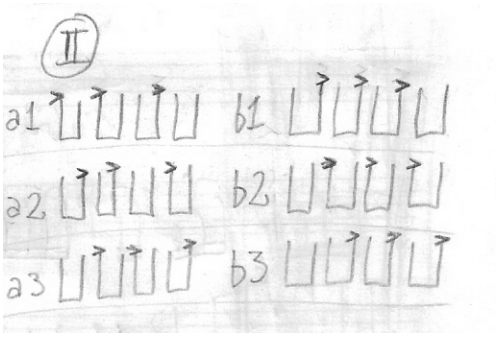
II) Sendo todas as notas colcheias, acentuar (com o sinal >) as notas enfatizadas

III) As notas enfatizadas sendo semínimas e as não-enfatizadas sendo apojaturas, anteriores ou posteriores

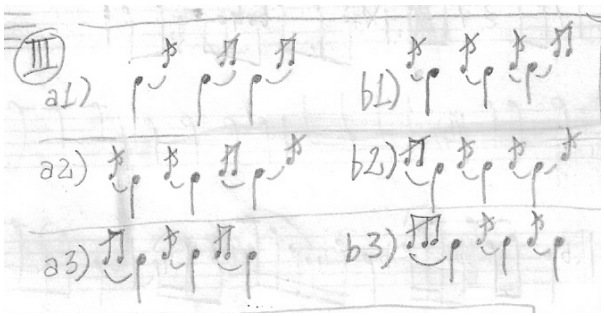
Assim, cada versão do *timeline* (*a1, b1, a2, b2, a3* e *b3*) poderá ser realizada seguindo as correspondências apresentadas acima. Chamaremos cada um dos termos acima de "padrões de realização".



Exemplo 4 – Kadô, JIN: realização dos timelines com colcheias e semicolcheias



Exemplo 5 - – Kadô, JIN: realização dos timelines com colcheias acentuadas e simples



Exemplo 6 - – Kadô, JIN: realização dos timelines com semínimas e apojaturas

Articulando essas duas informações (os *timelines* e as possibilidades de realização) temos uma boa variedade de tratamento e ainda assim uma grande coesão de material. Como o conjunto de notas é sempre o mesmo, o discurso se concentra justamente nas articulações. Adotei as coordenadas das versões do *timeline* (*a1*, *b1*, *a2*, *b2*, *a3* e *b3*) combinadas com as dos padrões de realização (*I*, *II* e *III*). Assim, trabalhei a fluência do discurso melódico, mantendo sempre um dos termos da combinação nas mudanças. Por exemplo, se partirmos de uma combinação do padrão de realização *I* com a versão *a1* do *timeline* (I - a1), deveremos seguir para uma outra combinação que mantenha um dos termos da anterior (I – "x", ou "y" – a1).

Essas combinações foram elaboradas na composição. O músico recebe a partitura "pronta" neste aspecto. Sua atualização consiste em decidir os caminhos entre as pétalas. A passagem de uma *pétala* a outra, e entre as combinações, é sempre suavizada pela técnica do termo em comum, descrita no parágrafo anterior. Antes de passarmos à questão da transição entre as *pétalas* (onde veremos também as características diferenciais entre elas), vamos explorar o conteúdo dos *devaneios*, para termos a base de comparação do contraste entre os eventos.

Eventos "b" - devaneios

Os *devaneios* foram concebidos como interlúdios para descansar o músico e a música da regularidade das *pétalas* de JIN. Eles utilizam a outra parte da escala dimensional, as "pontas", que são complementares ao "miolo":

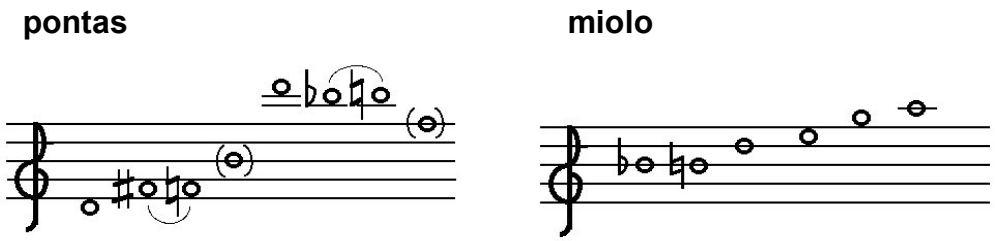
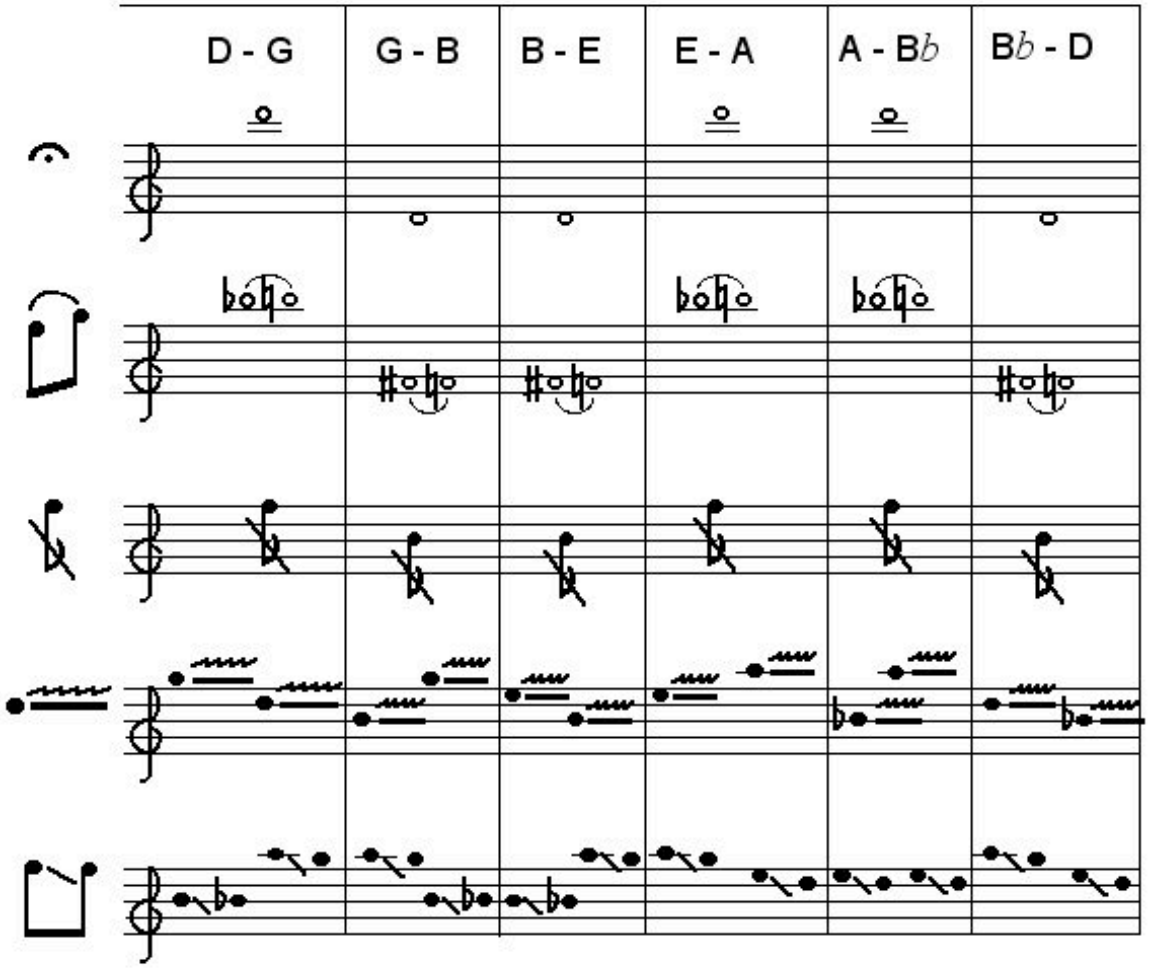


Figura 23 - Kadô, JIN: pontas e miolo

Os *devaneios*, como as pétalas, são em número de seis. Eles foram compostos para se ligar às *pétalas* que os antecedem e sucedem. Para isso foi levada em conta, na

linha melódica de cada *devaneio*, a relação entre os tratamentos das notas das "pontas" e as notas enfatizadas das *pétalas* vizinhas.

A estrutura formal de todos os devaneios se baseia num mesmo modelo, bastante simples. Foram escolhidos dois exemplos de sonoridade que fogem à "nota lisa" tradicional (o *flattement* e o glissando de embocadura[58]) e cada *devaneio* é composto por uma seqüência em que as notas enfatizadas das *pétalas* adjacentes são tocadas com essas sonoridades enquanto as demais notas das "pontas" recebem outros tratamentos.



Quadro 7 – Kadô, JIN: estrutura dos devaneios

[58] O *flattement* é um recurso usado no traverso, similar a um trinado, mas com técnica de execução e sonoridades um pouco diferentes. Ele se realiza fazendo a posição e a embocadura para uma determinada nota e realizando um trinado sobre outro buraco. O glissando de embocadura é uma pequena variação na altura de uma nota, realizada sem mudança na digitação.

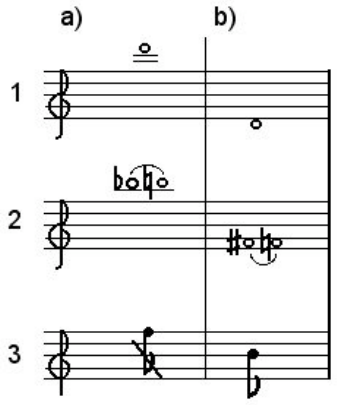
Observando o quadro acima, vemos um resumo da estrutura dos devaneios. Cada pentagrama apresenta o tipo de tratamento dispensado às notas. As indicações em cifras acima do quadro representam as notas enfatizadas nas pétalas adjacentes. As colunas verticais, abaixo dessas cifras, apresentam o conteúdo estrutural de cada *devaneio*.

As categorias de notas, segundo o tratamento dado, são as seguintes, de cima para baixo nos pentagramas:

1) As notas ré (ré3 e ré5), enfatizadas por fermatas.
2) Os pares de notas ligadas, fá#3 – fá3 e si*b*4 – si4.
3) As notas si3 e fá4, sempre como apojaturas.
4) As notas do "miolo" da escala, em pares, executadas em *flattement*.
5) As notas do "miolo", em pares, sempre partindo de uma nota mais aguda para uma mais grave, com um *glissando* de embocadura descendente na aguda.

Cada uma dessas categorias desempenha uma função na forma dos *devaneios*, sempre em relação às notas das *pétalas*. Nas três primeiras categorias (1, 2 e 3) se utilizam apenas notas das "pontas". Nas outras duas (4 e 5) as notas do "miolo" são enfatizadas, fazendo referência às *pétalas* próximas.

Para as categorias 1, 2 e 3, há uma forma virtual binária que rege as atualizações encontradas na peça. Cada *devaneio* obedece a um padrão (que chamaremos *a* e *b*) com predominância de notas agudas ou graves, respectivamente:



Exemplo 7 - – Kadô, JIN: padrões dos devaneios

Assim, os *devaneios* D – G (1), E – A (4) e A - B*b* (5), seguem o padrão *a* (agudo) enquanto os outros: G – B (2), B – E (3) e B*b* – G(6) seguem o padrão *b* (grave).

Para entender melhor a relação entre os *devaneios* e as *pétalas*, é preciso explorar a estrutura de alturas dos *devaneios* e sua relação com as notas *enfatizadas* das pétalas.

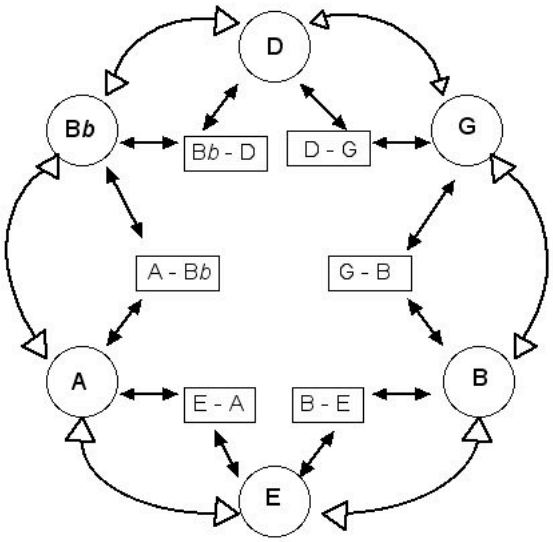


Figura 24 - Kadô, JIN: notas enfatizadas

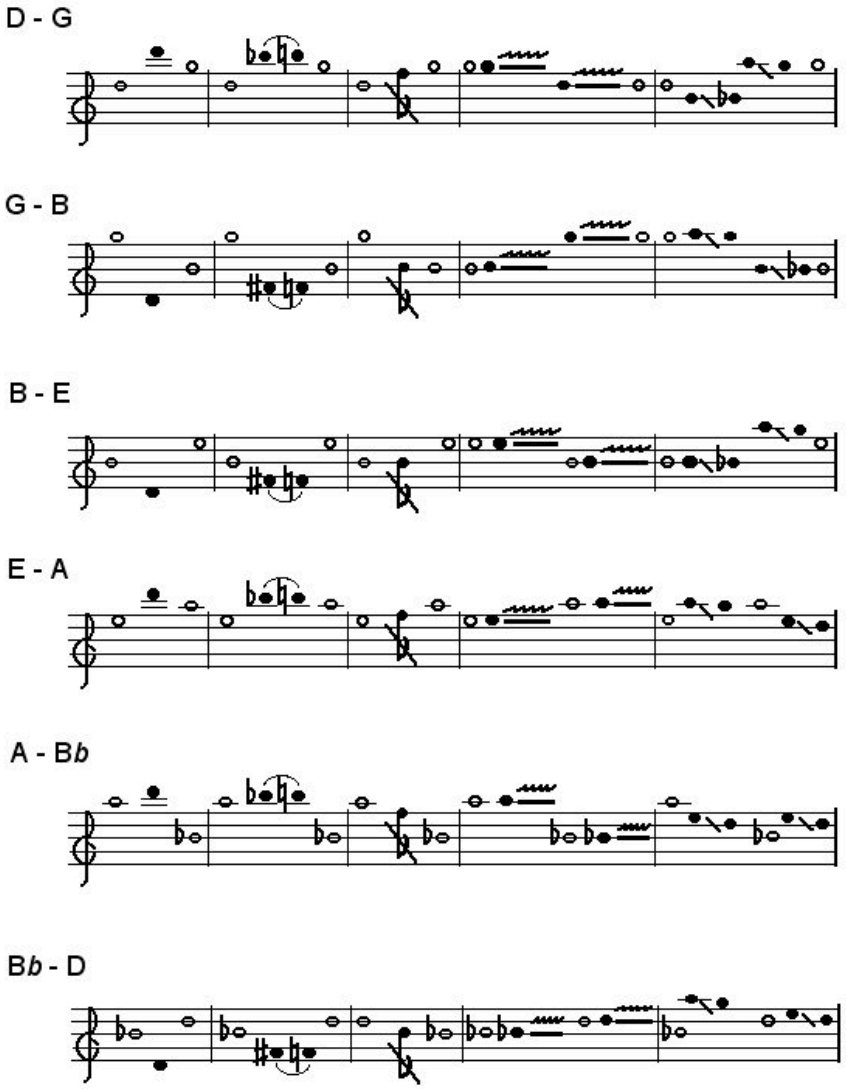


Figura 25 - Kadô, JIN: relação entre notas enfatizadas e as notas dos devaneios

Nos pentagramas acima vemos a relação entre as notas enfatizadas nas *pétalas* (notas brancas) e as notas tratadas nos *devaneios* (pretas). Atenção: as notas brancas não são tocadas nos *devaneios*, elas aparecem aqui apenas esquematicamente, para facilitar a visualização da relação com as notas pretas. Como se pode observar, não há uma regra muito estrita para esse relacionamento entre as notas. Os *devaneios* trabalham com um universo limitado de notas e procedimentos, mas não com uma ordem estabelecida. Para cada devaneio foi usada uma lógica mais ou menos particular no estabelecimento das relações.

Tomemos como exemplo dois devaneios: $G - B$ e $E - A$.

Exemplo 8 - Kadô, JIN: devaneio G - B

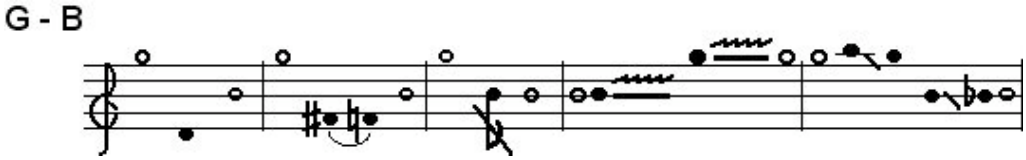
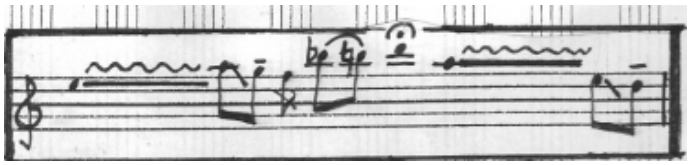


Figura 26 - Kadô, JIN: devaneio G - B, relação com as pétalas



Exemplo 9 - Kadô, JIN: devaneio E - A

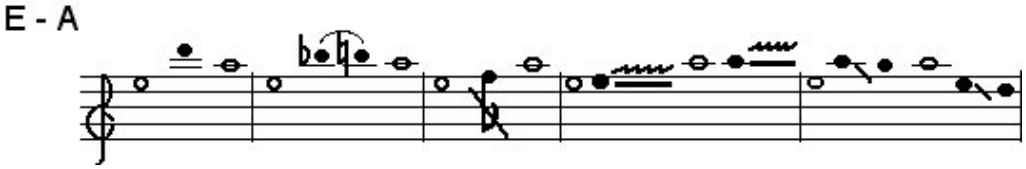
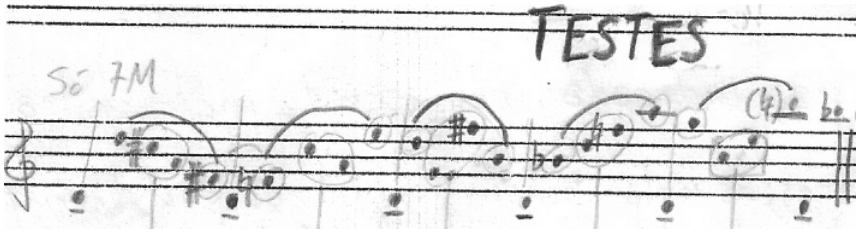


Figura 27 - Kadô, JIN: devaneio E - A, relação com as pétalas

Há uma indicação até então "implícita" para os *devaneios*: *devem sempre surgir do nada e desvanecer "como em sonho"*. Essa indicação – implícita por não estar escrita na partitura, mas num rascunho dela – foi passada para a intérprete e será incorporada numa versão mais formal da partitura, para que ela não dependa tanto da tradição oral e possa ganhar o mundo mais independentemente. Detalhes do processo à parte, é importante que nos detenhamos sobre a qualidade onírica desses eventos, pois é ela que causa o contraste desse momento da peça.

Análise dos eventos de CHI

Todos os eventos de CHI são aspectos de uma mesma seqüência melódica. Essa seqüência consiste simplesmente num levantamento de acordes maiores com sétima maior, testado no início do processo de geração de material. Essa seqüência sofreu diversas formas de recorte, que por sua vez deram origem ao material das pétalas. Como dito anteriormente, as *pétalas* de CHI não têm status diferenciado, como nos casos de JIN (*pétalas* e *devaneios*) e TEN (*pétalas* e *miolo*). Para explorar o desenvolvimento da seqüência original nas *pétalas*, vamos antes recorrer aos recortes efetuados no material pré-compositivo.



Exemplo 10 - Kadô, CHI: testes (rascunho)

Na reprodução do rascunho, vista acima, estão dissecadas as áreas que posteriormente se tornarão cada um dos quatro eventos de CHI. Primeiro, entre cada uma das notas ré (o pedal) se encontram as notas dos acordes com sétima maior, arranjadas em pequenos motivos melódicos. Como se pode perceber, cada pequeno motivo tem quatro notas. As duas notas centrais de cada motivo (no primeiro deles, por exemplo, *dó#* e *lá*), circuladas juntas no rascunho, consistem um outro motivo a ser explorado no desenvolvimento da música. Um outro motivo é extraído unindo a última nota de cada seqüência à primeira da próxima, ou seja, as notas mais próximas do ré pedal (entre a primeira e a segunda seqüência, por exemplo: fá#, antes e fá natural, depois do ré). Essas notas aparecem circuladas individualmente no rascunho.

Conclusão

Este último capítulo apresentou aspectos do processo compositivo dessas peças como exemplos do uso dos procedimentos indeterministas na composição. Como foi dito, não havia a pretensão de explorar a estrutura das peças até seus últimos

detalhes, por isso algumas seções das peças não foram mencionadas. Nos Anexos se encontram as partituras das peças e outras informações extras, como rascunhos do processo compositivo e correspondências com a flautista Cláudia Schreiner sobre a composição de *Kadô*.

Conclusão

Como conclusão, resta uma pergunta que já está posta desde o início do processo: qual a importância desse trabalho para a comunidade artística e acadêmica, para qualquer pessoa em geral, para o mundo? A importância para minha trajetória em particular, para meu modo de pensar, para minhas crenças, essa é muito clara. Mas será suficiente para merecer uma pesquisa de mestrado?

Não que a questão da importância da pesquisa me pareça um critério tão essencial. Há muitos exemplos que provam o contrário. Ao que parece, uma pesquisa acadêmica se sustenta mais firmemente no critério da plausibilidade que no da importância social – entendendo social como relativo a pelo menos um grupo na sociedade, nem que seja a comunidade acadêmica.

Partindo do princípio de que esta pesquisa deveria ter alguma importância além da satisfação das minhas curiosidades, procurei identificar, desde o início, as possíveis aplicações das idéias explicitadas e implícitas nessa dissertação, tanto na área de composição, como em outros campos de estudo como a educação musical, a etnomusicologia e a interpretação. As perspectivas de expansão dos princípios básicos do estudo do indeterminismo nessas áreas não demonstram necessariamente apenas a abrangência desses princípios, mas também – e é essa talvez **a** conclusão – a interdependência entre as áreas de concentração, apontando na direção oposta à da especialização excessiva e aos nichos de mercado intelectual.

Prerrogativas específicas para pesquisa em arte

Entre as possíveis contribuições para discussões futuras, gostaria de levantar, com a menor pretensão possível, uma série de prerrogativas para a pesquisa em arte nas quais acredito. Ouso fazer um levantamento dessa natureza já obedecendo a uma dessas prerrogativas: é preciso ousar! E a primeira ousadia que observei ser necessária cometer num estudo como esse é a de manter uma certa insubordinação em relação à ciência.

O campo da arte insubordinado à ciência

A arte, assim como a ciência, é um campo autônomo do conhecimento humano e por isso não há razão para que uma esteja subordinada à outra em qualquer contexto. É claro que a arte se vale da ciência (da matemática, da física, da psicologia etc) para muitos propósitos e a recíproca, embora obscura, é verdadeira. Mas um estudo no campo da arte não necessariamente teria de se valer do método científico para se legitimar. Por isso a insistência numa linha de pensamento filosófica que enfatiza o outro lado da moeda, o lado da intuição, da experiência, da indeterminação, do incerto, da liberdade – ou "a capacidade de inventar seus próprios problemas", como diria Bergson.

Uma frase de Merleau-Ponty, que concorreu a epígrafe do Capítulo 2 – e no final perdeu para os versos de E. E. Cummings – resume a razão do sentimento de insubordinação à ciência que se encerra neste trabalho: "A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las". A arte estaria justamente na contramão disso que o mesmo Merleau-Ponty definia como "pensamento de sobrevôo". Fazer arte é "habitar as coisas", é transcender o mero operacional. O pensamento sobre arte pode e deve aspirar a essa transcendência e não há nada místico nessa aspiração. Cada aspecto do pensamento humano tem suas peculiaridades e suas funções a serem cumpridas nesse nosso "ecossistema" mental. A ciência manipula as coisas e é necessário que assim o faça, para que cumpra seus propósitos. A arte inventa, influencia, interfere no espírito da humanidade e seu compromisso vai além do útil e do funcional.

Por isso há como que uma confusão de critérios no estudo acadêmico das artes. Ou seria mais prudente dizer da música, por ser o ambiente em que de fato estou imerso. De modo muito rápido, raso e pouco científico, poderia especular que a ciência procura respostas ao passo que a arte *procura perguntas*. A ciência tem todos os mecanismos necessários (o método, as amostras, os cálculos) para fornecer as respostas mais precisas aos problemas mais complexos. A arte é um organismo capaz de gerar as perguntas mais abrangentes sobre as questões mais simples. E isso não necessariamente estabelece um vale-tudo – a arte tem seus critérios, clara ou implicitamente.

Há valores em questão. Para além de técnica composicional, há música que soa e causa alguma reação em alguém que a ouve. Para além da maneira de ensinar escalas, há o valor dessas escalas na vida de quem as aprende, há o sentido ou a falta de sentido do aprendizado dessas escalas para o aprendiz. Para além de quaisquer considerações antropológicas, há o insondável, o inexplicável, latente nas manifestações culturais mais diversas, que justificam sua existência. Citando mais um dos aforismos de Adolfo Navas: "A primeira obrigação da obra de arte é o mistério"

Música além dos sons

Uma implicação mais específica dessa insubordinação metodológica é o reconhecimento de que a música não se limita a "sons organizados". A palavra música deriva da expressão grega μουσική τέχνη (mousiké techné) – arte das Musas. As Musas eram as divindades gregas que inspiravam os processos de criação, as artes e a poesia. De acordo com um relato do geógrafo Pausânias[59], as Musas originais eram em número de três e representavam os atributos principais da criação poética: Αοιδή (Aoidē): "canto" ou "voz"; Μελέτη (Meletē): "prática", "ocasião"; e Μνήμη (Mnēmē): "memória"[60]. Na antiguidade, mousiké não se referia à música como entendemos hoje. Mousiké "incluía, sobretudo, a poesia, assim como também a dança e a ginástica" (TOMÁS, 2002: 39), e além da dimensão prática, o conceito pode ser entendido de diversas outras maneiras. Esse resumo helênico, se extrapolado nos sentidos específicos dos termos, nos serviria de modelo descritivo da música até os dias de hoje: **canto/voz** (subentendendo o som e a capacidade de produzi-lo, a presença humana indispensável) + **prática/ocasião** (subentendendo a

---

[59] "The sons of Aloeus held that the Muses were three in number, and gave them the names of Melete (Practice), Mneme (Memory) and Aoede (Song). [...][3] But they say that afterwards Pierus, a Macedonian, after whom the mountain in Macedonia was named, came to Thespiae and established nine Muses, changing their names to the present ones." Pausanias, Description of Greece, 9.29.1, Tradução para o inglês de W.H.S Jones & H.A. Ormerod (1918). Fonte: http://old.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.01.0160&layout=&loc=9.29.1

[60] É interessante observar que o conceito de *mousiké* tem atribuições semelhantes às de outros contextos culturais. As três Musas citadas inspiram as mesmas habilidades características dos *griots* africanos, dos menestréis medievais, e até dos cantores da MPB

realização e a técnica) + **memória** (subentendendo todos os aspectos espirituais, teóricos, formas de registro e transmissão).

É célebre a frase atribuída a Goethe: "Todas as artes aspiram à condição de música", o que deu margem a muitas interpretações que reivindicam uma suposta pureza da música em relação às outras artes. Ao contrário de pureza – uma palavra bela, mas também um conceito asséptico e reducionista – é possível ler a citação como uma constatação da abrangência da idéia de música, em suas conotações possíveis. Uma leitura que se alinha a um pensamento inclusivo, que pressupõe uma ampliação do campo de atuação dos músicos. Mais do que simplesmente espernear contra uma suposta decadência da linguagem ou festejar toda e qualquer manifestação cultural, é preciso opinar, criar, desestabilizar alguns lugares comuns.

O intérprete-criador

Dentro desse pensamento, a figura do intérprete-criador é invocada, o que fica explícito no espaço aberto para a criação do intérprete, característico das iniciativas indeterministas. No caso específico da música "erudita" – e mais especificamente no Brasil e na Bahia, sobretudo – é preciso descondicionar os músicos do treinamento técnico que visa à formação de reprodutores semi-autônomos. É evidente que esse treinamento – já não mais tomado como modelo hegemônico, mas ainda vigoroso – é valorizado por um pensamento anacrônico que desconsidera as múltiplas qualificações do músico, seu desempenho cênico, sua capacidade de improvisar (não apenas dentro de estilos), a pesquisa de sonoridade e de técnica expandida, seu contato e sua compreensão de outras formas de arte que não a música ortodoxa estruturalista de matriz ocidental. A idéia de intérprete-criador pressupõe uma formação mais abrangente do músico, atenuando as diferenças entre compositores, regentes, executantes, pesquisadores e outras tantas categorias imaginárias. Somos todos intérpretes e criadores da realidade e a música – reflexo e fonte de realidades – mais do que um *objeto* definido dentro de uma realidade determinista pré-existente, é um *sujeito* em constante transformação, e consequentemente agente de transformações.

Pensar a prática musical para além dos limites dos modelos culturais

É preciso assumir a arte como saber autônomo para reivindicar seu valor social. Se a música é freqüentemente reduzida a números – seja em cálculos científicos, seja em estatísticas de pesquisas, seja em índices de vendas – é preciso levantar a discussão qualitativa, o que não exatamente significa estabelecer uma disputa entre padrões de valor estético. É preciso enxergar também o que não pode ser reduzido a números: é preciso se colocar, sem arrogância mas também sem receio, contra o *rigor mortis* de um cientificismo despropositado ou a aceitação acrítica dos fenômenos culturais - "eruditos", "populares", "tradicionais", "étnicos", "vanguardistas" etc.

Contribuições para outras áreas do estudo musical

Uma trégua no manifesto para apresentar alguns exemplos concretos da aplicação de princípios indeterministas na prática musical cotidiana. Essa aplicação não consiste em nenhuma revolução, ao contrário, é uma proposta de simplificação de alguns métodos e da introdução de um pensamento menos dependente de padrões de conduta estabelecidos. Uma abordagem, digamos, experimental, em alguns casos.

Notação

A notação musical foi muito beneficiada pelas inovações introduzidas pela prática indeterminista no século XX. Essas inovações, no entanto, permanecem como material exótico, privadas de um uso mais amplo por carecerem de "universalidade", como argumenta Nattiez, por exemplo. As convenções de leitura da escrita musical tradicional são claras o suficiente para que se possa, sem muita dificuldade, introduzir símbolos novos e novas significações para símbolos antigos. As propostas de notação "contemporânea" poderiam muito bem ser aplicadas com êxito em contextos como os das transcrições etnomusicológicas por exemplo. Mais do que isso, caso o ensino de notação se concentrasse mais nos fundamentos do código do que em normas ortográficas, a possibilidade de adaptar a notação para propósitos específicos seria uma realidade mais constante.

É inegável que a notação tradicional – ortocrônica, quanto às durações, temperada, quanto às alturas, linear quanto à forma – é insuficiente para descrever com precisão conceitual a maioria das músicas "étnicas" não ocidentais estudadas. Não seria, por exemplo, muito mais adequado transcrever um *aboio* com uma notação gráfica que valorizasse a representação de suas oscilações de tempo e altura características? A notação de *timeline* é muito mais fiel ao fenômeno sonoro observado em muitos contextos de música africana do que a escrita métrica em compassos de 12/8. O enquadramento de uma música num sistema de representação alienígena é uma pequena amostra da imprecisão metodológica decorrente das pré-concepções incutidas ao longo de anos de instrução musical determinista.

Um aprofundamento ligeiro nos princípios mais básicos de notação indeterminada já seria suficiente para abrir novas perspectivas na coerência entre discurso e representação gráfica, no campo da etnomusicologia, da educação, da interpretação, da análise e da composição. E isso não significa, de forma alguma, abrir mão da escrita tradicional onde ela se mostrar suficiente e adequada.

Práticas e Estudos instrumentais

As práticas de ensaio, montagem e estudo de repertório, estudo de técnica e muitas outras atividades ligadas ao estudo do instrumento (ou da voz), ganham em objetividade com a flexibilização do pensamento formal. É de praxe estudar uma música dissecando-a em partes e estudando de forma não linear, por critérios de dificuldade técnica ou outros. Contudo, esse procedimento não vai além de preparar as partes para serem tocadas em sucessão, da forma como foram idealizadas pelo compositor. Nas práticas de conjunto, a introdução de jogos de improvisação (não só em centros tonais ou modais, quer dizer, não apenas levando em consideração as alturas, mas também os outros parâmetros), de estruturas variáveis, traz um elemento dinâmico adicional ao estudo da técnica. O uso de composições didáticas de forma aberta serve de estímulo à criatividade e ao desenvolvimento de um pensamento formal mais refinado, que transcenda a mera justaposição de materiais em sucessão, pressupondo hierarquias baseadas em "quem chegou primeiro".

Possíveis desdobramentos da pesquisa no futuro

Entre as muitas direções interessantes que esse estudo pode vir a tomar no futuro, duas especialmente me chamam atenção neste momento. Uma é a pesquisa sobre

notação e as possibilidades de interação com intérprete e a outra é a incursão pelo universo da arte conceitual, da performance e da intervenção, partindo de um ponto de vista musical.

Estudo de notação

Até então tenho desenvolvido, empiricamente, um repertório de signos ressignificados da escrita tradicional, junto com outros introduzidos pelas notação contemporânea. A observação desse repertório me leva a deduzir alguns procedimentos comuns na aplicação dos signos em diversas obras e a possibilidade de adaptação e criação de novos signos para representar ações musicais e resultados sonoros específicos e em geral não previstos pela notação tradicional. a experimentação da eficácia desses signos se dá quando eles são apresentados ao intérprete, na partitura a ser atualizada. As respostas dos intérpretes têm sido de interesse pelas notações incomuns e de satisfação com o grau de compreensibilidade das notações.

É importante frisar que uma característica presente na maioria das minhas peças é a simplicidade estrutural do material apresentado ao intérprete. Poucas de minhas peças exigem um nível de execução técnica muito elevado ou raciocínios estruturais muito complexos. Essa simplicidade está refletida na notação.

Outro aspecto importante do estudo da notação a ser explorado em pesquisas futuras é a multiplicidade das formas de escrita: verbal, gráfica, simbólica, ideogramas, sugestões: cada um desses aspectos contribui para a transmissão de alguns tipos de informação musical diferentes. A maneira como esses diversos aspectos podem se relacionar numa obra ou num conjunto de obras é um possível tema de estudo.

Performance, arte conceitual, intervenções

A influência de outras linguagens artísticas na prática musical sempre foi um tema que me interessou bastante. O aspecto eminentemente sonoro da música, ao contrário do que se possa pensar, nunca perdeu terreno no meu pensamento composicional, ele apenas é incrementado pelas informações agregadas de linguagens como a poesia, a dança e as artes visuais, só para citar as mais proeminentes. Porém, um interesse mais agudo pela arte da performance (como entendida no meio das artes plásticas) e a arte conceitual vem despontando há algum tempo.

O fato de a música conter um aspecto performático intrínseco (o "*staging aspect*" como coloca Roger Reynolds) faz com que a investigação específica do aspecto cênico na composição cresça no meu leque de interesses. A introdução de elementos conceituais em obras musicais "normais", em vez do uso radical dos procedimentos da arte conceitual também é um tópico candidato a desenvolvimentos futuros. Da mesma forma, as intervenções ambientais tendo como elemento principal a música ou o som, podem consistir num objeto de estudo derivante da investigação indeterminista proposta nesta dissertação.

Destino indeterminado

Por fim, reitero a afirmação de que esta investigação sobre o indeterminismo não comporta nenhuma negação radical de qualquer prática ou pensamento "determinista". Espero ter conseguido chamar a atenção para a validade de se voltar o olhar para o indeterminado na criação musical assim como espero que tenha ficado claro que esse indeterminado depende da visão sobre o que se quer determinar e vice-versa.

Apesar do tom argumentativo de algumas passagens e de ter admitido explicitamente que considero o indeterminismo como uma postura ideológica, não defendo esta postura em detrimento de qualquer outra. A música é suficientemente ampla e variada para abrigar procedimentos distintos e até mesmo antagônicos. Os reflexos ideológicos da disputa entre indeterminismo e determinismo que apresentei durante a dissertação, certamente servem de incentivo à reflexão sobre o tema, mas não procurei fazer subentender que uma tendência é mais válida do que a outra, mas sim, que ambas são igualmente válidas.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. – *Filosofia da Nova Música*

_____ - *Tratado de Estética,* trad. Artur Mourão, São Paulo, Martins Fontes, 1987

BERGSON, Henri – *O pensamento e o movente*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, trad. Bento Prado Neto

BOEHMER, Konrad – *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt, Tonos, 1967

BOULEZ, Pierre – "Alea" in: *Apontamentos de Aprendiz.* São Paulo, Perspectiva, 1998.

BROWN, Earl – "Form in new music", in *Darmstadt Beiträge für Musik,* 1966

_____ – "Some notes on composing" in *The American* USA, Louisiana State University Press, 1969, 2a ed. Org. Gilbert Chase, pp. 298 a 305

CAGE, John – *A Year from Monday, New Lectures and Writings.* Wesleyan Univ. Press, Middleton, 1967

_____ -- "Experimental Music" in *The American Composer Speaks*. USA, Louisiana State University Press, 1969, 2a ed. Org. Gilbert Chase, p.226

_____ -- "Unbestimmtheit", *in Kommentare zur Neuen Musik I.* M.DuMont, Köln, 1967

COPE, David H. – "8. Indeterminacy" in *New Directions in Music*, USA, Brown and Co. Publishers, 1981, 3a ed. pp. 231 a 268

CLIFTON, Thomas – *Music As Heard.* Boston, 1983.

DELEUZE, Gilles – *Bergsonismo,* São Paulo, 34, 1999. Trad. Luiz B. L. Orlandi

DIBELIUS, Ulrich – "Begriffe : Aleatorik" in *Moderne Musik I* pp. 314 a 316

_____ - "John Cage" pp. 204 a 216, ibid.

_____ - "Kompositorische Experimente" in *Moderne Musik II*, pp.99 a 108

ECO, Umberto – *A Obra Aberta.* São Paulo, Perspectiva, 2005, trad. Giovanni Cutolo. 9ª ed. 1ª reimpressão.

FERRAZ, Silvio (org.) – *Notas . Atos . Gestos,* Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen, SAWCHYN, Lauren – *The Fluxus Performance Workbook,* publicação eletrônica, *in* http://www.performance-research.net, 2002

GIESELER, Walter, LOMBARDI, Luca e WEIER, Rolf-Dieter – *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Celle, Moeck, 1985

GOLÉA, Antoine – "La musique du hasard" in: *20 ans de Musique Contemporaine – Tome 2*. Paris, Pierre Seghers, 1962

_____ - "L'inquiétant John Cage et son inquiétante cohorte", *ibid*. p. 194

GRADENWITZ, Peter – "Bildung und Freiheit in der Neuen Musik" *in Wege zur Musik der Gegenwart.* Stuttgart, Kohlhammer, 1963

GRIFFITHS, Paul – *Enciclopédia da música do século XX* verbetes "Aleatório" (p.3) e "Indeterminação" (p. 108)

HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens.* São Paulo, Perspectiva, 1996, 4ª edição.

KARKOSCHKA, Erhard – *Das schriftbild der Neuen Musik.* Celle, Moeck, 1966

KOELLREUTTER, Hans Joachim e TANAKA, Satoshi – *Estética: À procura de um mundo sem "vis-à-vis"*: Reflexões em torno das artes oriental e ocidental. Tradução e coordenação de Saloméa Gandelman. São Paulo, 1982

LÉVY, Pierre – *O que é o virtual?*, São Paulo, 34, 2002.

_____ - *Qu'est-ce le virtuel?*, livro eletrônico, in http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt1.htm

LANGER, Susanne – *Sentimento e Forma,* São Paulo, Perspectiva, 2006 (2ª reimpressão da 1ª ed. de 1980). Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 2006. 3ª ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura

NATTIEZ, Jean-Jacques – *Musicologie Generale et Sémiologie*, Christian Bourgoir, Paris, 1987

NEVES, José Maria – "Do nacional ao universal" in: *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981

PAZ, Juan Carlos - "Relatividades III : Música Aleatória" in: *Introdução à música do nosso tempo*, p. 363 e seguintes

_____ - "Relatividades VI : Atitudes Insólitas" *ibid*, p. 372

PERGAMO, Ana Maria Locatelli – *La Notación de la Música Contemporânea.* Buenos Aires, Ricordi, 1973

PIGNATARI, Décio – *Semiótica e Literatura,* São Paulo, Ateliê Editorial, 2004, 6ª ed.

_____ – *O que é comunicação poética*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006, 9ª ed.

ROWELL, Lewis – "Comparative aesthetics: India and Japan" in: *Thinking About Music*

SALZMAN, Eric – "Anti-racionalidade e Música aleatória" in *Introdução à Música do Século XX*, pp. 182 a 189

SHNEERSON, Grigori – "Serialismo e Aleatorismo: igualdad de los contrarios" in: *Articulos Sobre La Musica Contemporanea*.

SMITH, Sylvia, SMITH, Stuart – "Visual Music", in *Perspectives of New Music*, Winter1981/Spring1982, pp. 75 a 93

STALINGS, Stephanie - "*New Growth from new soil": Henry Cowell's application and advocacy of modern music values,* Florida State University, 2005

TAYLOR, Clifford – "Varèse and Cage: Aleatoric effect on textural design" in: *Musical Idea and the Design Aesthetics in Contemporary Music*

_____ - "Musical idea and dramatic narrative", ibid.

TOMÁS, Lia – *Ouvir o lógos: música e filosofia.* São Paulo, UNESP, 2002.

TRAGTEMBERG, Lívio – "Primavera John Cage" in: *Artigos Musicais,* São Paulo, Perspectiva, 1991.

VOGT, Hans – "Aleatorik" in *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, Reclam, 1975. 2a ed. p. 113

_____ - "Earl Brown:Available Forms II für Orchester", *ibid*. p. 299

_____ - "Witold Lutoslawski: Streichquartett(1964)" *ibid*. p ??

WEBERN, Anton von – *Caminho para a Nova Música,* (trad. Carlos Kater), São Paulo, Novas Metas, 1984

WOLFF, Christian – "Über Form", in *Darmstädter Beiträge für Musik,* 1967, p. 166 a 175

Anexos

Boa Pergunta - rascunhos

1- De cabeça pra baixo, sem clave. Introdução/Fim "iguais"

2- Página volo - 3 trechos de tamanhos iguais, separados por refrão.

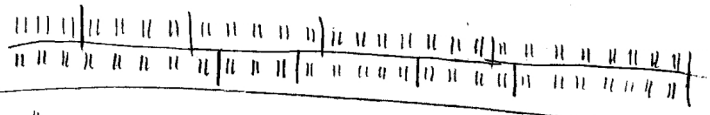
Δ = Colcheias (com eventuais divisões menores) □ = notas longas (menor = semínima)
o = deslocamentos e síncopas (diferentes p/ cada)

Movimento melódico = ob Δ ~ | ob □ ~ | ob o ~
fg Δ ~ | fg □ ~ | fg o ~

3- Groove = 5 padrões time-line = 6, 8, 10, 14, 16 colcheias

cada músico exclui 1 e substitui por seu solo
ordem aleatória, pulso comum. Escolha 1 ou 0

6	8	10	14	~~16~~
6	8	~~10~~	14	16
~~6~~	8	10	14	16



Escolher uma ordem para as seqüências Δ, □, O
As partes A e B de cada seqüência são respectivamente do mesmo tamanho

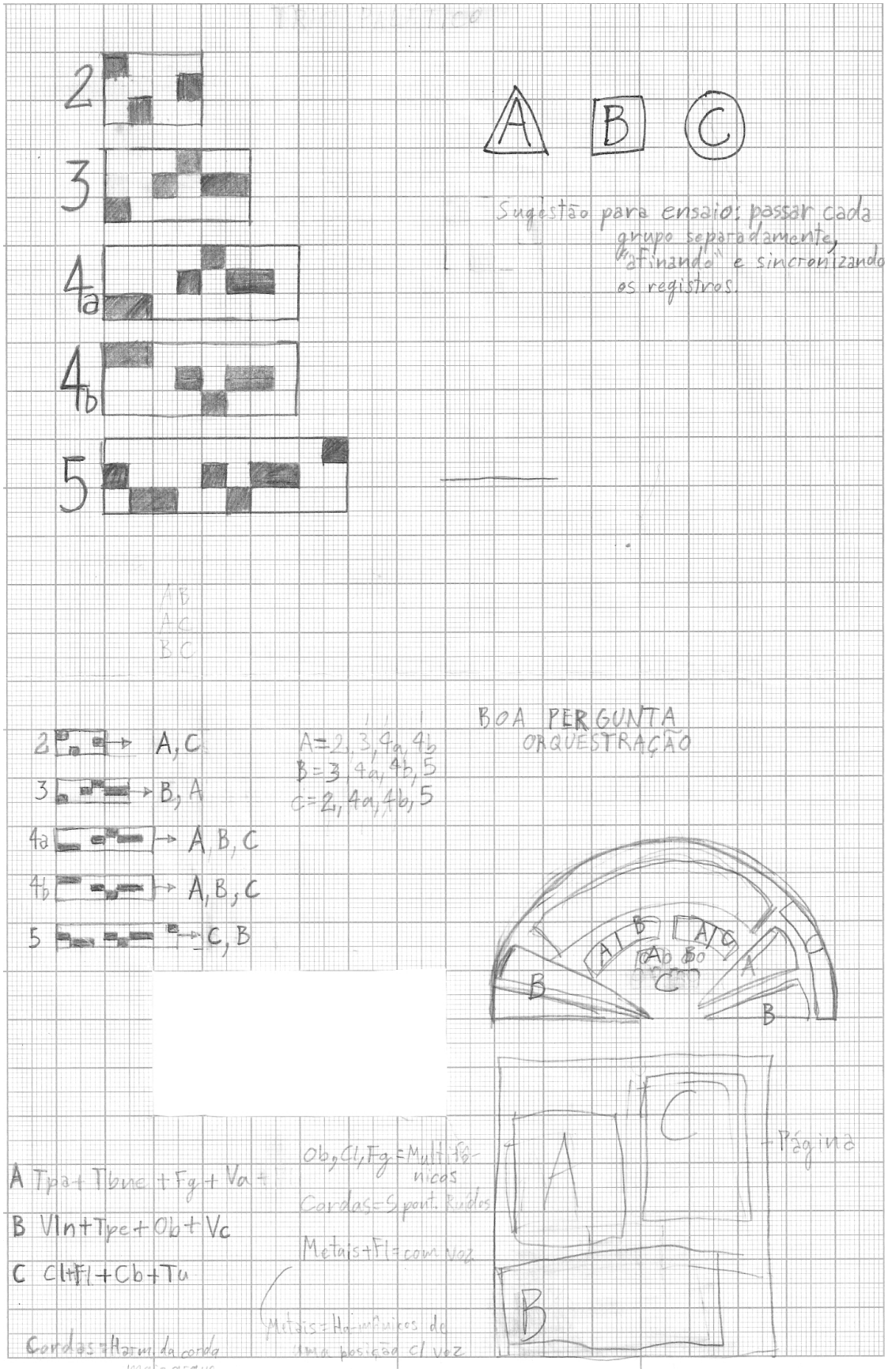
A1	B1	A2	B2	A3	B3
3x	Final 2x	2x	Final 4x	1x	Final muitas vezes diminuindo ao nada
Δ	O	□	Δ	O	□

Os músicos devem sentar-se de frente um para o outro.
Se forem dois, ambos de perfil para a platéia.
Se forem três ou mais, em círculo fechado (não semi-círculo).
Não importa se algum dos músicos ficar de costas para o público.

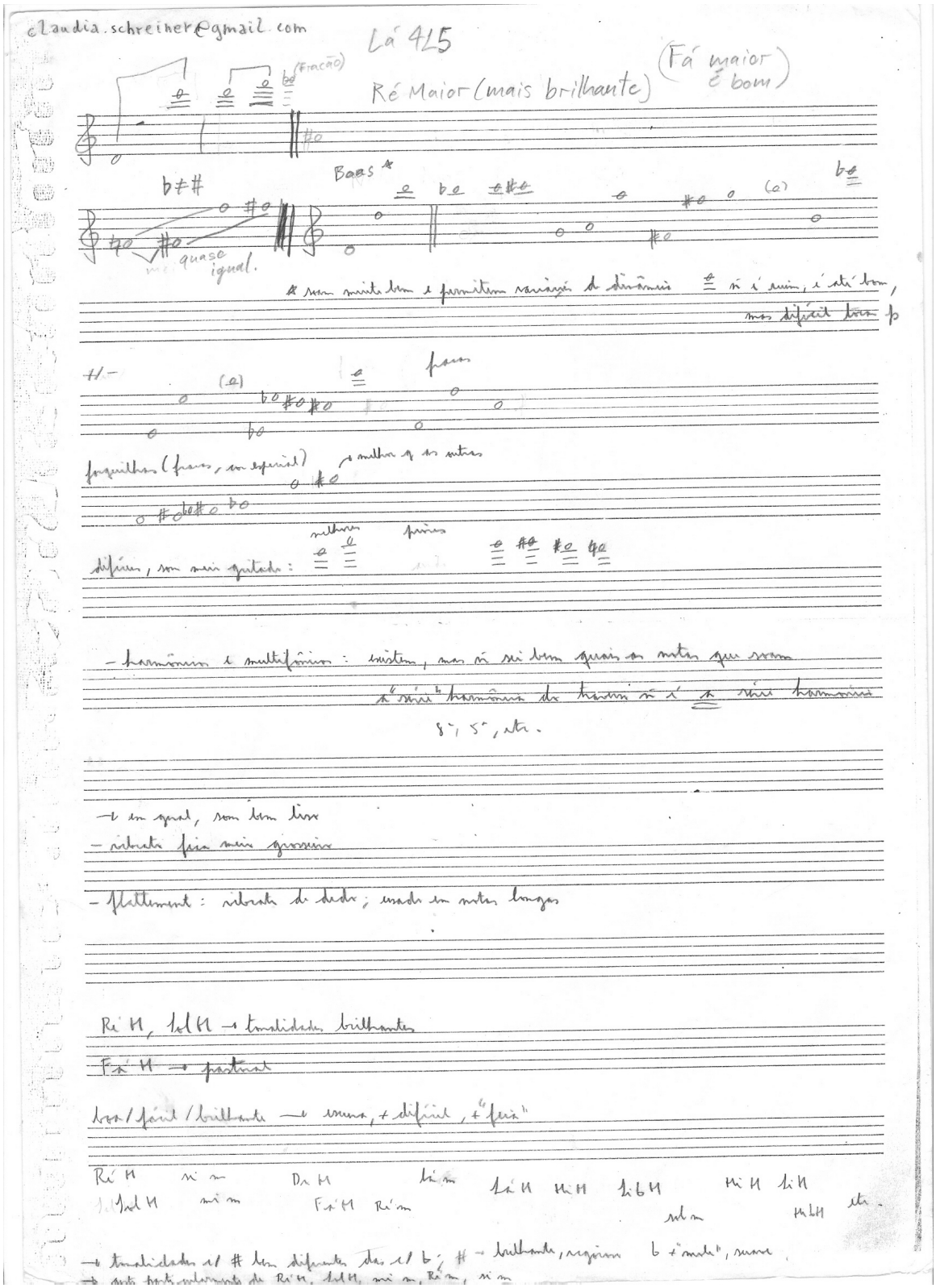
Pode haver uma pausa prolongada em um dos intervalos entre movimentos (de preferência entre o 2º e 3º ou entre este e o final), com o intuito de induzir o público a achar que a peça acabou. Se nessa pausa houver aplausos os músicos devem repreender com o olhar e pedir silêncio por meio de gestos. Depois tocam o resto da música.

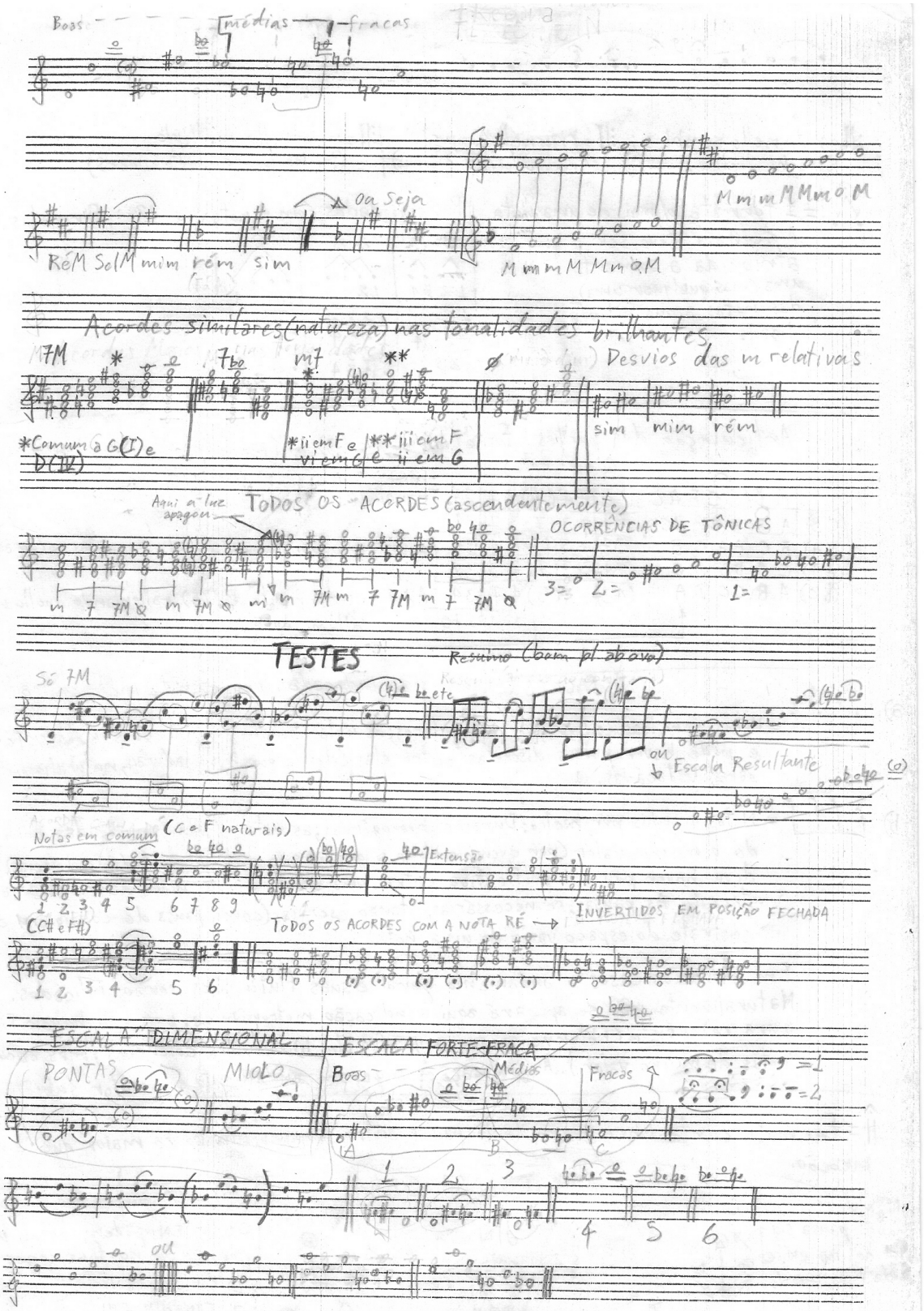
FINAL

Os músicos se levantam, ficam de costas um para o outro. Saem andando em linha reta, tocando qualquer música que lhes agrade, ou improvisando o que quiserem (cada um independentemente ou combinados, caso queiram).

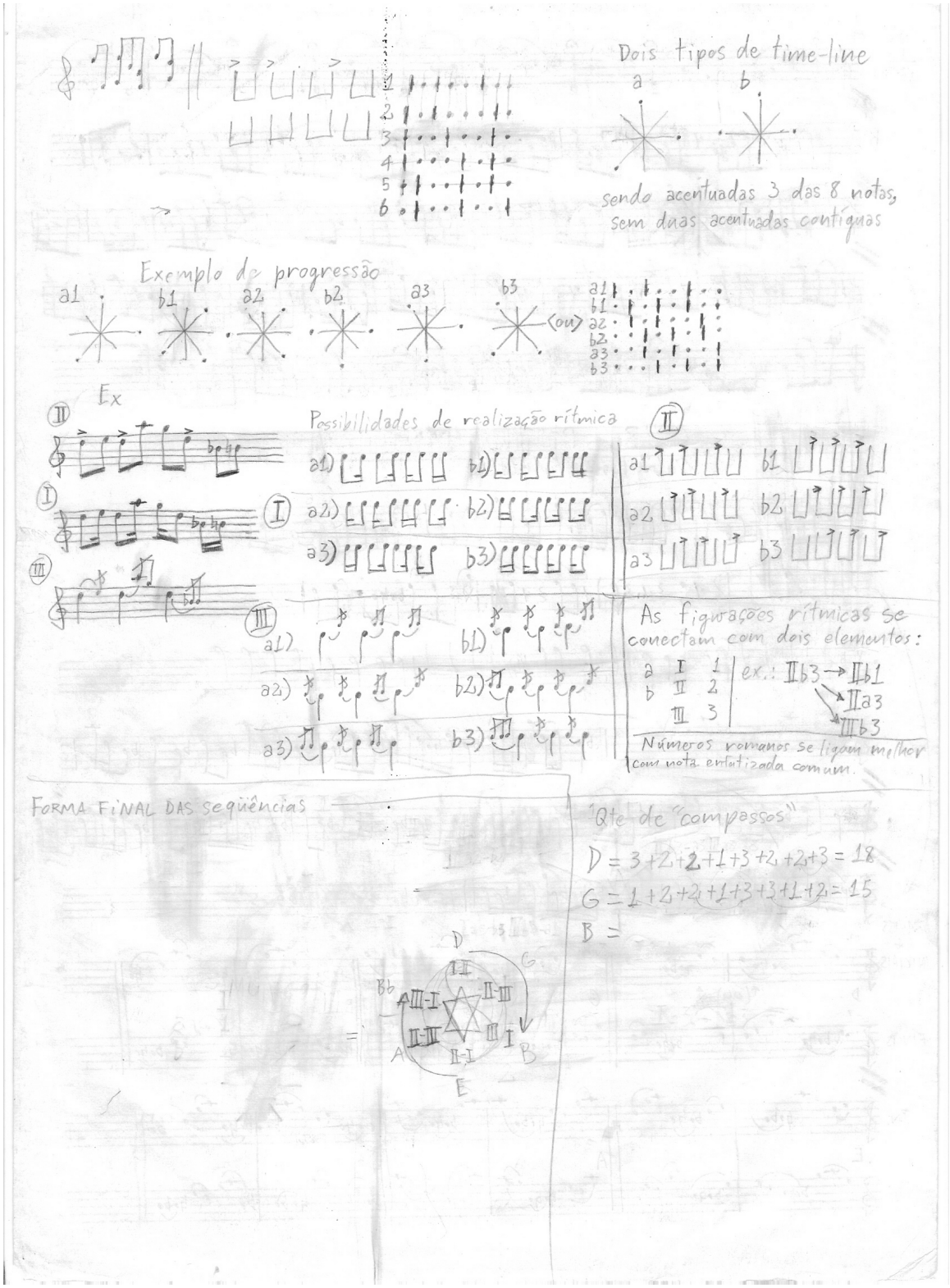

2
3
4a
4b
5
A
B
C
Sugestão para ensaio: passar cada grupo separadamente, "afinando" e sincronizando os registros.
A B
A C
B C
2 → A, C
3 → B, A
4a → A, B, C
4b → A, B, C
5 → C, B
A=2, 3, 4a, 4b
B=3, 4a, 4b, 5
C=2, 4a, 4b, 5
BOA PERGUNTA
ORQUESTRAÇÃO
A Tpa + Tbne + Fg + Va +
B Vln + Tpe + Ob + Vc
C Cl + Fl + Cb + Tu
Ob, Cl, Fg = Multifônicos
Cordas = Sport. Rudes
Metais + Fl = com voz
Metais = Harmônicos de uma posição cl vez
Cordas = Harm. da corda
Página

Kadô - Rascunhos




Boas
Médias
fracas
ou seja
RéM SolM mim rém sim
MmmMMmoM
MmmmMMmoM
Acordes similares (natureza) nas tonalidades brilhantes
7M
7b
m7
Desvios das m relativas
*Comum à G(I) e D(IV)
*ii em F e vi em G
**iii em F e ii em G
sim mim rém
Aqui a luz apagou
TODOS OS ACORDES (ascendentemente)
OCORRÊNCIAS DE TÔNICAS
m 7 7M m 7M m m 7M m 7 7M m 7 7M
3= 2= 1=
TESTES
Resumo (bem pl abaixo)
Só 7M
ou
Escala Resultante
Notas em comum (C e F naturais)
Extensão
1 2 3 4 5 6 7 8 9
(C# e F#)
TODOS OS ACORDES COM A NOTA RÉ
INVERTIDOS EM POSIÇÃO FECHADA
1 2 3 4 5 6
ESCALA DIMENSIONAL
PONTAS
MIOLO
ESCALA FORTE-FRACA
Boas
Médios
Fracos
A B C
1 2 3 4 5 6
ou

:|| = ritornello simples; (trecho tocado 2 vezes)
:||: = ritornelo "composto" (trecho tocado 3 vezes)
:||: = ritornello múltiplo (trecho tocado muitas vezes)
= 1 fermata p/ mais de uma nota.
A fermata deve ser atribuída a somente uma (mas qualquer uma) das notas a que estiver ligada
Possibilidades com 4 notas e 2 fermatas
1 2 3 4
1 · 3 ·
1 · · 4
· 2 3 ·
· 2 · 4
1 2 · ·
1 · · 4
· 2 3 ·
· · 3 4
1 2 · ·
1 · 3 ·
· 2 · 4
· · 3 4
Articulação das partes Forte (A), média (B) e fraca (C)
Qte de notas
A B (C C) B A C
(C B) A C (B B) C A
(C A) B C (A A) C B
(A B) C A (B B) A C
(B C) A B (C C) B A
C 7 4 (5) 4 7 27 Tranqüilo
34 7 3 (7) 3 7 34
37 4 3 (13) 3 4 37 Adiantando um pouco a cada respiração (gradual)
(74) 3 7 (7) 7 3 38
(43) 7 4 (5) 4 7 34 Acelerando muito até (5) rallentando molto no último A
170
DURAÇÕES (quando não indicadas por escrita métrica tradicional)
a) = Notas sem haste: Durações irregulares; as notas podem ter durações diferentes e pode haver pausas discretas entre elas (desde que haja ligadura, naturalmente) para destacá-las.
b) = Notas ligadas por hastes: Durações homogêneas; as notas devem ser tocadas com tendo o mesmo valor (por exemplo, como a grafia sugere, seriam todas colcheias). Não deve haver pausa significativa entre uma e outra nota além da necessária num staccato. As pausas, se necessárias, estarão escritas (como pausa de colcheia o caso se trate do espaço vazio de uma nota)
Em ambos os casos o andamento geral e suas flutuações serão indicados. Naturalmente não se aplicará aqui a indicação metronômica, por não haver figura referente (observe-se que a grafia de b) não representa "colcheias", mas apenas notas de mesmo valor). As indicações sugerem andamento e caráter subjetivos.
|| = fermata curta sobre barra dupla: pausa entre frases, um pouco maior que a respiração.
FORMA GERAL
Não deve haver pausa significativa entre cada movimento.
CHI
JIN
TEN
JIN está sempre no meio
CHI e TEN podem estar no começo ou no fim, logo:
1. CHI JIN TEN
2. TEN JIN CHI
são as duas possibilidades.


Dois tipos de time-line
a
b
sendo acentuadas 3 das 8 notas, sem duas acentuadas contíguas
Exemplo de progressão
a1
b1
a2
b2
a3
b3
(ou)
Ex
Possibilidades de realização rítmica
As figurações rítmicas se conectam com dois elementos:
ex.: IIb3 → IIb1
IIa3
IIIb3
Números romanos se ligam melhor com nota enfatizada comum.
FORMA FINAL DAS seqüências
Qte de "compassos"
D = 3+2+2+1+3+2+2+3 = 18
G = 1+2+2+1+3+3+1+2 = 15
B =
D
G
Bb
A
B
E

Rascunho de um depoimento de Cláudia Schreiner sobre Kadô:

noção de que tudo é música do mesmo jeito (barroca e séc. XX): um papel enorme para as peculiaridades do instrumento/interferência grande do instrumento na música: a diferença das cores, intensidades, as características específicas de cada nota interagem com a música, agem na música. Cabe a mim descobrir o máximo possível o que é o "natural" o "característico" do instrumento, e valorizar isso, tocar desse jeito. O que é extremamente parecido com o que acontece quando estudo repertório barroco.

dúvidas: - respiração circular? tenho a impressão de que a música seria muito beneficiada, mas eu ainda não sei fazer.

- a maior de todas: o que fazer com a afinação?o traverso é um instrumento feito para tocar em temperamentos desiguais. dependendo da situação e do contexto, mudo o "conceito" de afinação. De modo geral, quando toco com outros instrumentos, a idéia/o objetivo é privilegiar intervalos puros. quando toco com cravo, há momentos em que toco exatamente no temperamento do cravo, mas há momentos em que toco intervalos puros, combinando com o cravista que ele não toca a mesma nota que eu. Em qualquer temperamento desigual usado normalmente na execução de música barroca, pensamos muitos intervalos inseridos num contexto tonal: 5as mais altas que no temperado igual, 3as maiores mais baixas, etc. enarmonia também tem, digamos, uma existência "limitada": para várias notas "enarmônicas" existem dedilhados diferentes, que resultam em alturas diferentes

voltando a historia de contexto tonal: isso significa que toco uma altura de fá# quando este é 5ª de Si (M ou m) e outro, quando é 3ª de Ré M... de modo que, ao longo de um mesmo movimento, é bem possível que nem todos meus fás# sejam iguais, e ainda assim eu esteja afinada... no entanto, na música do Pedro, não há um contexto tonal, nem outra pessoa tocando comigo de modo que eu não sei pra onde ir com a afinação.

ainda tenho curiosidade em explorar mais extremos. arriscar deixar o som estourar, ficar "feio" pra ver qual é o efeito que dá. tenho vontade de testar essas coisas porque Pedro me explicou que uma das idéias por trás da música é de aceitar as coisas como elas são, de incluir os "defeitos" de não tentar corrigir coisas artificialmente. Isso me faz pensar muito.

mais dúvidas: apoggiaturas: devo tocá-la como em geral toco em repertório barroco? -posso acrescentar ornamentos, por exemplo mais flattements

experiência muito legal: perceber alguém que se "deslumbre" com o traverso e suas peculiaridades tanto quanto eu. concordar que o que muita gente vê como "defeito" é justamente o legal, o maravilhoso do instrumento.

-vontade de "entender" melhor a música: quais são as idéias do compositor, etc. na "flor"JIN, por exemplo, cada círculo enfatiza, com uma espécie de pedal, uma nota; e cada quadrado tem "mostra" as notas enfatizadas nos círculos ao seu lado através de flattement. Descobrir este tipo de relações me ajuda a "compreender" a criar uma relação com a peça,e me ajuda a tocá-la.

obs.: a música ainda está em fase de estudo; e ainda um pouco inicial e pouco ou nada sistemático...

-outra "dificuldade" técnica: como a música não é tonal, usa padrões melódicos e intervalos diferentes dos que aparecem no repertório usual do traverso. isso está exigindo um estudo cuidadoso, privilegiando a qualidade sonora. minha idéia é conseguir uma versão em que consiga tocar todas as notas com grande qualidade sonora, e testar os limites dessa qualidade. Pra depois poder jogar com mais nuances, arriscar mais, etc.

Conversa com Cláudia Schreiner pela internet (fragmentos):

Claudia says:
por exemplo, cair um pouco o andamento
Claudia says:
se achar que fica legal, te mostro
pedro, says:
pode ser
Claudia says:
vê se tu entende: a idéia é não me limitar ao que tu acha
pedro, says:
certo
Claudia says:
depois a gente "fecha" a versÃo final
pedro, says:
claro
pedro, says:

nem precisa fechar
Claudia says:
acho que assim a gente explora mais coisas
pedro, says:
é como qualquer outra música...o instrumentista mete a mão, em Bach, em quem for, e coloca do jeito dele

The following message could not be delivered to all recipients:
é como qualquer outra música...o instrumentista mete a mão, em Bach, em quem for, e coloca do jeito dele

Claudia says:
desculpa, deu outro problema aqui
Claudia says:
mas acho que agora tá tudo certo
pedro, says:
certo
Claudia says:
e os significados dos nomes?
pedro, says:
pera..
pedro, says:
TEN CHI JIN é um termo estético japonês, as palavras, respectivamente, significam: céu, terra e homem (ser humano).

O TEN CHI JIN é um princípio estético que orienta várias artes tradicionais no japão, como por exemplo a arte de fazer arranjos de flores (que eles chamam de KADÔ, ou, caminho das flores). No caso do arranjo, são colocadas três flores de tamanhos diferentes, nenhuma igual à outra, e
pedro, says:
arrumadas de forma a criar uma harmonia, mesmo sem haver simetria. TEN CHI JIN é uma forma de equilíbrio dinâmico (cada parte é individualmente diferente, mas ainda assim há uma unidade) enquanto que a simetria é equilíbrio estático (porque tem que haver pelos menos duas partes idênticas para haver simetria)...é mais ou menos isso, mas poderia escrever muito mais sobre...

pedro, says:
te mandei o mesmo por emeio
pedro, says:
com as palavras escritas em japonês no anexo
Claudia says:
que lindo
pedro, says:
não é?
Claudia says:
é
Claudia says:
e acho que tem a ver com a música
Claudia says:
muito
pedro, says:
pois...a música veio disso
pedro, says:
foi uma maneira de traduzir
pedro, says:
achei mesmo que vc precisava saber
pedro, says:
além disso, tem a ver com a estética oriental se esmerar para a perfeição aceitando as imperfeições

pedro, says:
enfim.....tudo pretexto pra fazer música....hehe
Claudia says:
sim, mas tem realmente a ver
Claudia says:
sem falar que o "desenho" das músicas parece um pouco com flores
pedro, says:
é...isso foi proposital também
pedro, says:
por isso que eu chamei as partes de pétalas...enfim, uma poesiazinha não faz mal a ninguém
Claudia says:
não, muito pelo contrário
pedro, says:
aliás, tem inclusive três frases, uma pra cada parte da música, que eu usei pra inspiração também, se quiser saber....
Claudia says:
sim, quero, tudo!
Claudia says:
mas ficou faltando uma pergunta sobre a jin
pedro, says:
ó, uma é um provébio japonês (aliás, é tudo japa...)
pedro, says:
ah tá...qual é a pergunta,
Claudia says:
nos círculos, alguma especificação sobre articulação?
pedro, says:
vá
Claudia says:
tipo, posso variar tb?
pedro, says:
tem ariculação escrita
pedro, says:
mas pode variar se quiser
pedro, says:
é que tem lugares que tá tudo destacado, né?
Claudia says:
tem algumas ligaduras e alguns acentos
pedro, says:
nesses vc pode variar, contanto que se entenda o ritmo
Claudia says:
a dúvida é o que fazer com as outras notas
Claudia says:
que poderiam variar desde o staccato até o ligado
pedro, says:
eu pensei nelas serem todas desligadas mesmo
Claudia says:
tá
Claudia says:
mas isso ainda é bastante vago
pedro, says:
porque tem um "motivo rítmico oculto" ali
pedro, says:
vc tá com a partitura perto?
Claudia says:
sim
pedro, says:
ou lembra bem?
Claudia says:

no meu colo
pedro, says:
pois
pedro, says:
repare que em cada círculo tem sempre uma nota que é sempre mais longa que as outras
pedro, says:
por exemplo, no do meio de cima é o Ré
pedro, says:
à direita dele é o Sol
pedro, says:
tá vendo
pedro, says:
o do meio de baixo é o Mi
pedro, says:
?
pedro, says:
quandop não é mais longa meesmo, tem acento
pedro, says:
pra ficar mais longa
pedro, says:
tá sacando?
Claudia says:
sim isso eu tinha reparado
Claudia says:
pra mim era inclusive um pouco uma ligação com música barroca, quase sempre com pedal
pedro, says:
é...tem a ver
Claudia says:
e inclusive as notas com flattement nos quadrados são as notas "pedal" dos dois círculos a que estão ligados, né?
pedro, says:
é...
Claudia says:
mas, voltando à música, a articulação e ao pedal
Claudia says:
eu não acho que a articulação seja a única maneira de mostrar
Claudia says:
se bem que é uma importante, mas implica em nao articular tudo igual
Claudia says:
mas de qq modo
pedro, says:
sei
pedro, says:
olhe
Claudia says:
tenho com o que me ocupar por um tempinho
Claudia says:
sim?
pedro, says:
repare,
pedro, says:
em cada compassinho tem sempre 8 notas, já reparou isso
pedro, says:
?
Claudia says:
sim
Claudia says:

o que inclusive dificulta um pouco as coisas ritmicamente
pedro, says:
sim
Claudia says:
tem que pensar aditivamente
Claudia says:
aliás, pode ter pausinhas entre os compassinhos?
pedro, says:
é bom que não, a idéia é um fluxo...mas se precisar pode fazer pausas discretas em qualquer lugar...até no meio de um compassinho
Claudia says:
tá
Claudia says:
era justamente disso que eu estava falando esses dias qdo falei da respiração circular
pedro, says:
ah tá
pedro, says:
mas não precisa não
pedro, says:
respire normal, sem grilo
Claudia says:
achei que ficava melhor o fluxo se ficasse tudo contínuo
Claudia says:
e por enquanto acho que as respirações estão atrapalhando
pedro, says:
sim, podia ser....mas eu gosto de respiração
Claudia says:
nao estou conseguindo encaixar direito
pedro, says:
hmm
Claudia says:
aí pensei em "assumir" e separar um pouco os compassinhos
Claudia says:
pra pelo menos ficar coerente
Claudia says:
mas tb, como te disse
Claudia says:
os estudos da música todos foram meio interrompidos
pedro, says:
mas então pense em outra coerência
Claudia says:
então muita coisa pode melhorar
pedro, says:
tente tocar o máximo possível no fluxo
Claudia says:
sim
pedro, says:
e interrompa para respirar quando necessário e não num lugar marcado
Claudia says:
me dá um tempo pra estudar e me relacionar com a música
pedro, says:
não sempre entre os compassinhos
Claudia says:
aí a gente vai vendo
pedro, says:
claro
pedro, says:
todo o tempo
Claudia says:

e entre os círculos e o quandrado?
Claudia says:
pausa ou nao pausa?
pedro, says:
tudo sem pausa, na medida do possível
pedro, says:
a idéia é que não se perceba a separação entre as partes
Claudia says:
tá
pedro, says:
enfim
Claudia says:
vontade de estudar...
pedro, says:
não tenho absolutamente nada contra pausas para respirar
Claudia says:
mas dependendo da respiração, interrompe
pedro, says:
mas não precisa marcar adivisào entre as partes
Claudia says:
tá
pedro, says:
tudo bem...veja como faz, pode interromper, mas não (aliás, Nada, nunca) sistematicamente
pedro, says:
tudo na sensaçào
Claudia says:
hmmm, isso pode ser complicado...
Claudia says:
mas, como disse, acho que agora preciso de mais um tempo estudando agora e criando relações com a obra
Claudia says:
provavelmente aí vão surgir novas dúvidas
Claudia says:
mas acho que agora é bom eu ficar um temo "so eu" com a música..
Claudia says:
pra não ficar só seguindo instruções...
pedro, says:
claro
pedro, says:
mas vc tá interpretando tudo muito bem, a meu ver
Claudia says:
pode ser
Claudia says:
mas não esqueçamos que a gente tá muito num plano "falar sobre"
Claudia says:
o que ainda é diferente do que vai soar
pedro, says:
claro
pedro, says:
deixe eu te dizer só mais uma coisa, que talvez ajude
Claudia says:
sim
pedro, says:
cada compassinho tem 8 notas, das quais 3 são "a nota destacada"
pedro, says:
e as outras 5 são as outras
pedro, says:
na "flor" inteira são sempre as mesmas 6 notas

Claudia says:
sim
Claudia says:
isso eu tb tinha percebido
pedro, says:
menos nos quadrados, que entram outras
pedro, says:
pois
Claudia says:
hm, isso eu nao tinha percebido...
pedro, says:
a maneira que eu achei de destacar as notas que eu quis foi: 1 - repetir 3 vezes
pedro, says:
e 2 - escrever mais longas ou destacadas
pedro, says:
e pra não ficar chato, inventei alguns jeitos de resolver isso
pedro, says:
então, por exemplo:
pedro, says:
digamos que a nota seja Ré
pedro, says:
e aparece Ré - outra - Ré - outra - outra - Ré - outra - outra
pedro, says:
vamos chamar Ré de 1 e outra de 0
pedro, says:
fica 10100100
pedro, says:
isso pode ser escrito de três formas:
pedro, says:
tudo colcheia, com os Ré acentuados
pedro, says:
ou Rés colcheias e as outras semicolcheias
pedro, says:
ou ainda Ré semínimas e as outras apojaturas
Claudia says:
sim
pedro, says:
é tudo o mesmo, notas "fortes" e "fracas"
pedro, says:
basta pensar assim
pedro, says:
acho que vc já sabia disso tudo..
Claudia says:
sim
pedro, says:
então pronto
pedro, says:
estamos conversados
Claudia says:
o que acho é que as "fortes" vao ser acentuadas, ou mehor, enfatizadas de alguma maneira
pedro, says:
quer um elogio?
Claudia says:
pela própria repetiçao
Claudia says:
e pela cor/timbre da nota
Claudia says:
que é diferente das outras

pedro, says:
vc não é nem preguiçosa nm burra
Claudia says:
as vezes a gente acentua por piano
Claudia says:
pelo menos em música barroca
pedro, says:
acentua por piano?
Claudia says:
acentuar a modo de dizer
Claudia says:
mas chama a atençao
pedro, says:
certo
pedro, says:
pode criar em cima
Claudia says:
aliás, na vida real, muitas vezes uma pessoa demonstra seu poder falando muito baixinho
pedro, says:
claro
Claudia says:
quem realmente é respeitado fala baixo
pedro, says:
isso tem a ver inclusive com a estética da música
Claudia says:
os outros é que tem que gritar pra ser ouvido
pedro, says:
tá certíssima
Claudia says:
inclusive essa seria uma pergunta futura
Claudia says:
pq o si b, do circulo acima a esquerda
Claudia says:
é uma nota "ruim"
Claudia says:
se eu acentuar, fica feia
pedro, says:
hmm
Claudia says:
pode ser uma proposta legal
pedro, says:
é
Claudia says:
mas tvz mais legal seja valorizar o timbre, que é lindo
pedro, says:
bom
Claudia says:
mas, olha só, é como eu disse, deixa eu fazer umas experiências
Claudia says:
depois a gente escolhe
Claudia says:
inclusive, dependendo, pode tocar cada vez de um jeito
Claudia says:
nao sei
pedro, says:
isso é bom!!!
pedro, says:
o importante é que a nota seja enfatizada

Claudia says:
mas de qq modo, nao acho que seja hora de decidir agora
Claudia says:
certo
pedro, says:
são sempre as mesmas notas, mas estão sempre mudando de foco
Claudia says:
sim
pedro, says:
é como se vc estivesse vendo a mesma coisa, mas observando detalhes diferentes